PAISAJES DE GUERRA

HUELLAS, RECONSTRUCCIÓN, PATRIMONIO (1939-AÑOS 2000)

EDITADO POR STÉPHANE MICHONNEAU, CAROLINA RODRÍGUEZ-LÓPEZ, FERNANDO VELA COSSÍO

CASA DE VELÁZQUEZ

EDICIONES COMPLUTENSE

ACCESO ABIERTO

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS, Y NO COMERCIALES

COLLECTION DE LA CASA DE VELÁZQUEZ

COLLECTION DE LA CASA DE VELÁZQUEZ
VOLUME 173

PAISAJES DE GUERRA

HUELLAS, RECONSTRUCCIÓN, PATRIMONIO (1939-AÑOS 2000)

EDITADO POR STÉPHANE MICHONNEAU, CAROLINA RODRÍGUEZ-LÓPEZ Y FERNANDO VELA COSSÍO

con la colaboración de José M. Faraldo

CASA DE VELÁZQUEZ EDICIONES COMPLUTENSE
MADRID 2019

Directeur des publications : Michel Bertrand
Coordinateur du service des publications : Richard Figuier
Éditrice : Anne-Laure Couvreur
Secrétaire d'édition : Beatriz Alonso
Mise en pages et traitement des illustrations : Agustina Fernández Palomino

En couverture : Ruinas de la ciudad, al fondo la iglesia de San Agustín (1945-1946, Varsovia, Polonia), foto anónima, col. Centro KARTA, sig. OK 013079.
© Centro KARTA.

Ouvrage publié avec le concours de l'ETSAM.

ISBN: 978-84-669-3648-4.
© Ediciones Complutense.

ISBN : 978-84-9096-228-2. ISSN : 1132-7340
© Casa de Velázquez 2019 pour la présente édition.

CREATIVE COMMONS

Cet ouvrage a été réalisé avec Métopes, méthodes et outils pour l'édition structurée XML-TEI développés par le pôle Document numérique de la Maison de la recherche en sciences humaines de l'université de Caen.

Casa de Velázquez, c/ de Paul Guinard, 3. Ciudad Universitaria 28040 Madrid España
Tél. : (34) 91 455 15 80. Fax : (34) 91 549 72 50. Site Internet : www.casadevelazquez.org

Le catalogue des publications de la Casa de Velázquez peut être consulté sur le site Internet de l'établissement

ÍNDICE

Introducción *de José M. Faraldo, Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossío* 1

I. — PRESENCIAS DE LA GUERRA

Annette Becker
Les paysages de la Grande Guerre,
entre mémoire et imaginaire (1914-2014) 13

Stéphane Michonneau
Vivre parmi les ruines : Belchite, 1937-2016 27

Rafael R. Tranche
La Ciudad Universitaria:
del teatro de operaciones al teatro monumental sobre las ruinas 49

Karl Schlögel
Kharkiv: Topographies of Twentieth-Century Violence 65

II. — DISCURSOS Y REALIDAD DE LA RECONSTRUCCIÓN

Arnold Bartetzky
The Reconstruction of Destroyed Architectural Monuments in Central and Eastern Europe. Professional Discourses and Political Attitudes (1940's-2000's) 85

Andreas Fülberth
Further destruction as a result of too much confidence in Communism? Baltic cities after World War II 95

José M. Faraldo, Carolina Rodríguez-López
La reconstrucción de Madrid y de Varsovia desde 1939/1945: diferencias estructurales y similitudes orgánicas 107

III. — PATRIMONIALIZACIÓN DE LOS PAISAJES DE GUERRA

Concha Lapayese, Manuel J. Gazapo
La dimensión de la memoria en la construcción del territorio europeo. Los paisajes de guerra de Somme, Arromanches, Birkenau y Schurenbachhald 127

Montserrat Duch Plana
Paisajes bélicos patrimonializados: los espacios de la batalla del Ebro en Cataluña 137

Vicente Sánchez-Biosca
Del dolor en imágenes: museo, fotografía y cine sobre el genocidio camboyano 155

Sophie Wahnich
« Votre âme est un paysage choisi » : le dôme d'Hiroshima, les grottes d'Okinawa. Paysages japonais après 1945 173

Javier Ortega Vidal, José Luis González Casas
Madrid 1926-1936: de la Moncloa-Florida al escenario bélico accidental 189

IV. — EPÍLOGOS –PRÁCTICAS Y ACTORES DE HOY

Fernando Vela Cossío
Investigación arqueológica y patrimonialización.
¿Qué hacer con las huellas de la Guerra Civil en Madrid? 205

Pasado de guerra y horror, presente de reflexión y recuerdo para
crear un futuro en paz. Entrevista a Iratxe Momoitio, diciembre de 2018
Por José M. Faraldo, Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López
y Fernando Vela Cossío 229

Bibliografía 237

INTRODUCCIÓN

La presencia de los paisajes de la guerra en Siria, Libia o Afganistán moldea hoy la representación que tenemos de la misma en nuestro pequeño islote de paz, progreso y prosperidad. Esta presencia, atemperada por la forma en que resulta transmitida por nuestros medios de comunicación, contrasta con la ausencia de la experiencia directa de la guerra que ha caracterizado a las generaciones que han vivido en Europa después de 1945. A pesar de todo, los múltiples conflictos que padeció nuestro continente desde 1914 han dejado huellas muy profundas que constituyen a día de hoy los últimos testimonios de aquellos trágicos tiempos de violencia, muerte y destrucción.

La presencia de estas huellas está vinculada a la emergencia de la guerra «total», cuyas primeras formas, esporádicas hasta finales del siglo XIX, se imponen a lo largo de la Primera Guerra Mundial. Este tipo de guerra compromete y expone al conjunto de la sociedad y contribuye a diluir el frente de batalla entre los espacios edificados de la retaguardia. Resulta de ello que los vestigios de guerra quedan esparcidos entre largos territorios debido a una importante variedad de hechos violentos: bombardeos, masacres colectivas, escenarios de batallas, etc. En el plano de las representaciones, los paisajes de guerra ocupan, a partir de los años 1860, el sitio central que hasta la fecha habían tenido los escenarios de batalla, como la guerra de Crimea o la guerra civil estadounidense, pero tendrían a partir de entonces una presencia y visibilidad mayores. Con Verdún, el paisaje de guerra es extensivo, cubriendo decenas de kilómetros cuadrados. La conservación de la montaña del Hartsmanswillerkopf en 1921, de la «zona roja» inconstructible de Vauquois en 1937 o del pueblo mártir de Belchite en 1938 son pruebas de la extensión cada vez mayor de los paisajes de guerra. A día de hoy, el conjunto de las playas de Normandía o el de las trincheras de 1914-1918 son zonas candidatas a ser consideradas como Patrimonio Mundial de la Humanidad. Paralelamente, el valor icónico de las destrucciones de guerra a partir del primer conflicto mundial ha crecido continuamente. En el caso concreto de España, la Guerra Civil nos legó un extenso paisaje de escombros y ruinas que, en algunos casos, ha perdurado hasta la actualidad, si bien muchas veces ha quedado olvidado e ignorado. Con la Segunda Guerra Mundial, en la Europa del Norte y la del Este, como también ha sucedido en Asia,

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossío (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 1-10.

se protegieron y conservaron los vestigios de las guerras y de los genocidios (Oradour-sur-Glane, Coventry, Varsovia, Berlín, Hiroshima, Nagasaki, etc.). En muchas ocasiones han sido patrimonializados con el objeto de desarrollar en ellos actividades conmemorativas, e incluso, en algunos casos, han servido para impulsar el «turismo de guerra» (*War Tourism*) y también el denominado «turismo negro o de dolor» (*Dark Tourism*), un tipo muy específico de turismo cultural que ha cobrado fuerza en los últimos tiempos. En la actualidad, los paisajes de guerra se han convertido en metáforas de los desastres de la guerra.

¿Por qué la época contemporánea? De manera general, la época moderna prestó poca atención a lo que en períodos anteriores se denominaba «el teatro de guerra». En ese tiempo, el gran decorado de la guerra se consideraba principalmente bajo la perspectiva de estudios tácticos dirigidos a la formación de los militares. La representación heroica del combatiente o del monarca victorioso relegaba el paisaje de guerra a un segundo plano. El nacimiento del paisaje de guerra en la época contemporánea procede, por consiguiente, de una nueva percepción del conflicto y de cómo los lugares quedan marcados para siempre una vez que la batalla ha acabado. En el siglo XX, el paisaje de guerra se impone hasta ocupar un sitio predominante, a veces exclusivo de otro tipo de representaciones de la guerra.

De ahí que la noción de paisaje de guerra sea cambiante y diversa. Obviamente, este tipo de paisaje no forma parte de los espacios naturales, que serían independientes del sujeto que los contempla. Un lugar de batalla o de destrucción tiene que ser visto para convertirse en paisaje de guerra. El paisaje de guerra es producto de una mirada distante y extraña, culturalmente orientada e históricamente elaborada, que unifica y da sentido a un espacio físico y sensible. Como todo paisaje, resulta de una construcción social y cultural por parte de las sociedades que experimentan la guerra y pretenden comprender esta realidad. Es básicamente un hecho de percepción incesantemente reactualizado por las experiencias sensibles, a la vez realidad material de la destrucción y representación vivida (Lenclud, 1995).

El paisaje de guerra no es solamente una realidad percibida; es también un producto indisociable de las prácticas sociales. Efectivamente, antes o después esos paisajes han sido habitados por el ser humano y han tenido, por lo tanto, múltiples y diversos usos sociales, bien sea un cementerio de soldados y/o civiles, una acumulación de escombros de los que se puede sacar provecho, un sitio de conmemoraciones con monumentos, un lugar de vida donde las poblaciones afectadas intentan sobrevivir entre ruinas, etc. Últimamente, también pueden ser conservados y patrimonializados para dar lugar a turismo o a prácticas religiosas. En este sentido, Maitane Ostolaza considera con razón que los paisajes —de guerra, añadimos— son «como un palimpsesto, como un libro que esconde múltiples capas de presencia humana y actividades sociales, cada una correspondiente a las diferentes culturas y sociedades que transcurrieron a lo largo del tiempo en un territorio dado[1]». Estas prácticas sociales no están

[1] Ostolaza, 2018, p. 12.

claramente desconectadas de las percepciones que las sociedades tienen del territorio de guerra, sino que las modifican, siendo a la vez y en parte motivadas por ellas.

Finalmente, el paisaje de guerra es memoria: su contemplación se nutre no solo de experiencias sensibles e individuales sino también de relatos e imágenes heredados que ayudan a descifrar un panorama trastornado, convirtiendo los restos de la guerra en huellas que hablan. Relatos históricos, ficciones novelescas y cinematográficas contribuyen a moldear un *imaginario paisajístico* que reconstituye un universo de violencia y de muerte donde solo existe en la actualidad un paisaje tranquilo y pacificado. Se componen *paisajes-memoria* tanto con rasgos objetivos de la guerra como con selvas arrasadas, campos enfangados, pueblos y ciudades desaparecidos del mapa. El recuerdo de la guerra procede entonces de una estética del desastre que asocia estrechamente las heridas del territorio a las de los cuerpos y de las comunidades que padecieron la guerra. En todo caso, los *paisajes-memoria* no escapan a lógicas de institucionalización de las representaciones del pasado violento que se traducen por actuaciones en el paisaje: redescubrimiento de los vestigios, conservación de los sitios de guerra, monumentalización conmemorativa, explotación turística, entre otras.

Para la geógrafa Anne Hertzog, «la conciencia del paisaje de guerra donde la huella desaparecida puede o debe resurgir produce una relación alucinada al espacio[2]» caracterizada por la búsqueda algo vana del sentido de conflictos y violencias pasados, en adelante sin testigos vivos. Sería la razón por la que los paisajes de guerra se pueblan de centros de interpretaciones, espacios de exposición, obras de arte o dispositivos virtuales que intentan actualizar un evento pasado, como si se tratara de reencontrar la guerra en los paisajes del presente. La geógrafa evoca la idea de un «empaisajamiento» de las memorias de guerra, «figura mayor de lo que uno llama la hipermnesía contemporánea».

Al hilo de esta reflexión, se puede considerar la evolución de los usos sociales de los paisajes de guerra como motores y síntomas de un régimen de historicidad caracterizado por la constitución de acontecimientos guerreros como puntos de referencia de nuestra contemporaneidad, marcada por una lectura catastrófica y traumática del pasado. Una hipótesis de este libro sería entonces que la relación que las sociedades establecen con los paisajes de guerra dice algo de su modo de relacionarse con el pasado. El paisaje de guerra se considera testigo de pasados guerreros lejanos que desconocemos, sobre todo en el contexto de una Europa pacificada desde 1945. Permiten la expresión de un trauma interiorizado que nace, no de la guerra, sino de la impresión que dejó la guerra. Posibilitan su formulación y señalan las modalidades de su expresión.

La importante revalorización cultural de los paisajes de guerra hoy en día es contemporánea de un interés científico renovado del que este libro es prueba. El estudio de los *polemospaisajes* —la expresión es de los años 1980— moviliza varias disciplinas científicas, tales como la arqueología, la geografía, las ciencias

[2] Hertzog, 2018, p. 16.

naturales, la antropología, la historia del arte y, por supuesto, la historia. El tema de la conformación de los paisajes de guerra posbélicos hasta la actualidad es todavía objeto de menciones parciales en la literatura científica. Dos marcos de referencia principales guían las investigaciones actuales.

Por una parte, Antoine Prost y Jay Winter han demostrado que la historiografía de la guerra —denominada *War Studies* por los anglosajones— ha pasado de una historia diplomática y militar a una historia cultural abierta a nuevas fuentes y otras disciplinas intelectuales. Ya en los años 1960-1970, John Keegan renovó la perspectiva concentrándose en la historia experimentada por los soldados. En Francia, André Corvisier apelaba a una historia social de los ejércitos. También se abrían nuevos enfoques relativos a una historia de las emociones desarrollada por Jean Chagniot en 2003 y Jean-Paul Bertaud en 1979. A su vez, se abrió paso a una historia cultural y antropólogica de los combates y combatientes y, más tarde, a una historia cultural de la guerra. Esta renovación de las problemáticas privilegió finalmente una historia individual, una historia de lo íntimo en la colectividad nacional, una historia cultural, en fin, que pretendía entender el sentido que los contemporáneos habían dado al desastre guerrero que experimentaban. Al hilo de esta nueva historiografía, el concepto de cultura de guerra avanzado por Stéphane Audouin-Rouxeau y Annette Becker fue materia de muchos debates críticos. A pesar de todo, esta noción tenía la ventaja de abrir paso a una historia de los sufrimientos, de los duelos, de la brutalización de las sociedades en guerra, de las violencias guerreras y de la cuestión de la posguerra hasta la fecha poco considerada. En cuanto a la época contemporánea, los historiadores de la Primera Guerra Mundial fueron los primeros en tratar el tema de las destrucciones y de la conformación de los paisajes de guerra (Danchin, 2015; Harlaut, inédita; Fournier, inédita; Winter, 2006; Horne, 2009), rápidamente seguidos por los especialistas del segundo conflicto mundial (Schlögel, 2012; Lagrou, 2002; Niznick, 2013). Sin embargo, la metodología ha privilegiado estudios monográficos (Farmer para Oradour, Bocquet para Dresde, Robin para Berlín, Campbell y Goebel para Coventry, Shimazu para Hiroshima, entre otros), pero raramente se han efectuado comparaciones amplias.

El segundo marco de referencia se refiere a los trabajos desarrollados dentro de un programa europeo (2008-2013) conducido por Louise Stig Sorensen y titulado «Cultural Heritage and the Reconstruction of Identites after Conflict» (CRIC). Este ambicioso proyecto, basado en las investigaciones de Sultan Barakat (2005, 2007), pretendía analizar el papel de la destrucción del patrimonio cultural durante las guerras y la reconstrucción selectiva durante las posguerras en la formación de las identidades contemporáneas europeas. Cinco casos de estudio fueron privilegiados: España, Francia, Alemania, Chipre y Bosnia. El programa permitió entender mejor el vínculo entre patrimonio cultural, conflictos, destrucciones y reconstrucciones según una perspectiva comparatista. Varias publicaciones resultaron fundamentales, tal como *War and Cultural Heritage. Biographies of Places* (2015).

Algo después, los *Cultural Heritage Studies* tuvieron un desarrollo notable. La noción significaba «El legado de los artefactos de la ciencia física y los

atributos intangibles de un grupo social que se heredan de generaciones pasadas, se mantienen en el presente y se ofrecen para el beneficio de las generaciones futuras[3]». Retomaba parcialmente la literatura geográfica sobre la cuestión de la reconstrucción, como la de Hugh Clout, que detallaba las consecuencias de la guerra sobre el territorio francés después de 1918, así como las obras de Voldman, 1997; Chassaigne, Largeaud, 2004; Bussière, 1997; Duménil, 2000 y Latouche, 2008. Sin embargo, el concepto de *Cultural Heritage* tiene límites que hay que superar: la noción, excesivamente amplia, comprende patrimonios de naturaleza variada y a menudo predefinida antes de la guerra, es decir, edificios y paisajes ya clasificados como patrimonio histórico. La concepción algo estática de las identidades impide considerar el rol diferenciado de las identificaciones sociales. El marco nacional privilegiado no considera las circulaciones transnacionales. La perspectiva trató más de las expresiones artísticas y arquitectónicas características de la multiplicación de los memoriales contemporáneos que la temática de los paisajes de guerra, ignorando demasiado las aportaciones de los historiadores del arte (Folin, 1980; Woodward, 2002; Makarius, 2004; Faggiolo, 2005; Bertrand-Dorléac, 2014), quienes relevaron las metamorfosis artísticas del motivo de los paisajes de guerra y las cargas emotivas de tales representaciones. Finalmente, el tema de la musealización de los restos y vestigios de la guerra ha sido tratado principalmente en el norte de Europa (Wahnich, 2002), ignorándose el caso español, lo que resulta un tanto sorprendente si tenemos en cuenta que una de las aportaciones principales de este trabajo colectivo es que las primeras iniciativas de conservación de paisajes de guerra llevadas a cabo son, precisamente, contemporáneas a la propia Guerra Civil española.

La escasez de trabajos sobre la Guerra Civil española bajo esta perspectiva (Box, Bernecker, Michonneau, Mir, Rodríguez-López) nos señaló enseguida la necesidad de comparar con los casos mejor conocidos en Japón y en Europa del Norte y del Este después de 1945. Aquella comparación nos servía para realzar la importancia de los paisajes de guerra en las sociedades posbélicas desde la experiencia concreta de las destrucciones y la supervivencia de las poblaciones afectadas. Las políticas de reconstrucción son estudiadas aquí detalladamente: se demuestra que la reconstrucción es siempre un gesto político cargado de sentido simbólico, como en el caso del campus universitario de Madrid, que dio lugar a una remodelación profunda de los territorios afectados, particularmente urbanos. También se ha estudiado, finamente, cómo los paisajes de guerra se convirtieron a partir de los años ochenta en patrimonio. Esta patrimonialización parece hoy ofrecer nuevas vías de reapropiación de las guerras lejanas, hasta presentar también nuevos caminos para situar el pasado traumático de las guerras pasadas en el presente. Todas estas aportaciones han sido volcadas expresamente en el diseño, objetivos y concepción de esta obra y queremos pensar que constituyen su mayor originalidad.

[3] «*The legacy of physical science artifacts and intangible attributes of a social group that are inherited from past generations, maintained in the present and bestowed for the benefit of future generations.*» (Anheier, Isar, 2011; Kostadinova, 2013).

Este libro explora distintas clases de paisajes de guerra surgidos como resultado de los grandes conflictos bélicos de la Europa del siglo pasado. Se intenta comparar el destino de los paisajes de la guerra, sus huellas, las reconstrucciones de la posguerra y la patrimonialización más reciente de estos testimonios. En el libro insistimos en el carácter comparativo y transnacional de esta historia particular de las reconstrucciones después de los conflictos, sin olvidar ni su dimensión artística y cultural, ni la propia repercusión del fenómeno en el cine y en la literatura. Para él, hemos contado con la participación de una veintena de especialistas que han tratado casos de Francia, España, Alemania, Rusia, Hungría, Ucrania, Polonia y los países bálticos, en tres partes relativamente equilibradas, más un epílogo.

La primera parte examina las «Presencias de la guerra». En las posguerras, las profundas huellas de guerra son dotadas de significado eficaz en forma de discursos que giran en torno a las ruinas, la destrucción, y la evidencia de los edificios de defensa y los campos de batalla. Para los supervivientes, los paisajes de guerra sirven para elaborar una narración personal o familiar de la guerra, mezclando las experiencias de guerra y las de sus consecuencias. Son lugares por excelencia de transmisión de los recuerdos entre generaciones. La convivencia entre las ruinas resulta entonces un tema importante para estudiar las formas de resiliencia de las poblaciones afectadas, así como los múltiples usos sociales de los paisajes de guerra. ¿Cómo conviven las sociedades en paz con estos paisajes del pasado reciente? ¿Cómo se gestionan —o no se gestionan— los restos de guerra? ¿Cómo se aprehenden los paisajes que resultan de la destrucción masiva? ¿Sirven, por ejemplo, para convertir el conflicto en trauma, en punto cero de una nueva sociedad? Efectivamente, la aprehensión de los paisajes de devastación y sus representaciones, tanto literarias como iconográficas, elaboran un discurso del trauma colectivo que, en algunos casos, da lugar a una corriente artística coherente, tal como la *Trümmerliteratur* (literatura de las ruinas) en la Alemania de la post Segunda Guerra Mundial. Estas preguntas y alguna otra tratan de ser respondidas en los trabajos de Annette Becker sobre los paisajes de la Primera Guerra Mundial y su construcción memorialística e imaginaria; de Stéphane Michonneau sobre el caso concreto de Belchite y la experiencia de sus vecinos viviendo entre ruinas; de Rafael R. Tranche y los discursos sobre la ruina en la Ciudad Universitaria de Madrid, y de Karl Schlögel sobre Járkov y su vivencia de la muerte y la destrucción.

La segunda parte del libro se enfrenta a los «Discursos y realidad de la reconstrucción». Son conocidos algunos casos de uso político de las huellas de guerra: monumentos, memoriales, etc. Partiendo del caso genérico de la Ciudad Universitaria de Madrid, no existe hoy una visión general de estas políticas de memoria, como tampoco parece existir a escala europea. Difícilmente se puede entender la reconstrucción de posguerra sin tener en cuenta la destrucción anterior. Los paisajes de guerra cristalizan en la elaboración de discursos por parte de las autoridades que desarrollan prácticas religioso-políticas de nuevo calado. El pueblo de Oradour, la catedral de Coventry, la iglesia Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche en Berlín significan a la vez el desastre de

la guerra pasada y la esperanza de la reconstrucción. Son puntos de origen de una nueva época, así como lo muestra la película de Roberto Rossellini, *Alemania Año Zero* (1947). Los paisajes de guerra son a la vez *Ground Zero* del pasado y *Stunde Null* del futuro. Estos usos políticos movilizan el repertorio clásico de las conmemoraciones monumentales del siglo XIX, pero inauguran también nuevas maneras de *hacer memoria*. En algunos casos, estas políticas intentan borrar los paisajes de guerra para establecer de nuevo el hilo roto de la historia con tiempos anteriores a la destrucción: en Varsovia, la reconstrucción del centro de forma idéntica a como era antes de la guerra pretende cerrar el paréntesis de este conflicto bélico. Contrasta también con la desaparición de los restos del gueto judío en el barrio de Muranów . Finalmente, existen varios tipos de reconstrucciones que responden a objetivos distintos: el historicista, in situ, que intenta borrar las huellas de la guerra y restablecer un vínculo con los tiempos pasados, muchas veces exaltados (Alcázar de Toledo); el moderno, que plantea una ruptura completa con lo antiguo, dejando paso a una forma de negación del pasado (Guernica). Del contraste de los discursos sobre la reconstrucción y la realidad de la misma se ocupan en esta parte del libro cuatro especialistas: Arnold Bartetzky nos presenta los discursos profesionales y las decisiones políticas implicadas en los proyectos de reconstrucción relativos a los países de la Europa Central y del Este tras la Segunda Guerra Mundial; Andreas Fülberth nos acerca a los mismos discursos y proyectos políticos en el caso específico de las ciudades bálticas tras dicho conflicto bélico, y José M. Faraldo y Carolina Rodríguez-López exploran las posibilidades de comparar las reconstrucciones de Madrid y Varsovia a partir del período 1939/1945.

La tercera sección revisa la «Patrimonialización de los paisajes de guerra». Con el tiempo, los paisajes de guerra han perdido el valor político y memorial que tenían, pero se han convertido recientemente en un recurso económico y turístico de primera importancia: museos, conservación y descubrimientos tardíos (como los de los refugios, por ejemplo), reconstituciones como decorados de cine o espectáculos diversos, entre otros. En muchos países, como en algunas regiones de España, se han aprovechado los paisajes de guerra heredados (Verdún, Oradour, Berlín, Coventry, Cataluña) para formar amplios territorios cuya debilidad puede ser acentuada por un uso turístico intensivo. A la inversa, la ausencia de patrimonialización esconde la voluntad de borrar una tragedia bélica (¿mejor que guerrera?), siendo el olvido otro modo relevante de resiliencia. La desaparición del paisaje de guerra, en algunos casos, sirve de *damnatio memoriae* («condena de la memoria») de un conflicto civil para favorecer la pacificación o la reconciliación de la sociedad dividida. En Madrid, por ejemplo, estos trabajos de recuperación de los lugares no han sido tan numerosos, como lo demuestra la propia arqueología de la Guerra Civil en la capital y en su provincia. La patrimonialización de los paisajes de guerra recobra un largo abanico de soluciones prácticas: restauración, reconstitución, integración o borrado de los mismos. Son fluctuantes según las circunstancias históricas y sociales pero movilizan siempre numerosos actores sociales, no siempre acordes con el futuro de estos mismos paisajes, entre invisibilización y visibilidad.

En esta sección está integrada por los trabajos de Conchita Lapayese y Manuel Gazapo sobre los paisajes de Arromanches, Birkenau y Schurenbachald; de Montserrat Duch sobre la patrimonialización de los espacios de la batalla del Ebro en Cataluña; de Vicente Sánchez-Biosca sobre el genocidio camboyano; de Sophie Wahnich sobre los paisajes japoneses después de 1945, y de Javier Ortega Vidal y José Luis González Casas sobre la Ciudad Universitaria de Madrid, el motivo inicial con el que comparábamos todos los casos estudiados.

La parte final del libro, en forma de epílogo doble, busca interrogar y explorar prácticas y actores actuales. Se sintetizan aquí experiencias a través de conversaciones con responsables de la gestión de paisajes de guerra: directores de museos y centros de interpretación, urbanistas y políticos. Esto permite enlazar la investigación histórica y urbanística con la práctica real del momento, abriendo caminos que muestren la unión entre la reflexión sobre el pasado y la acción presente. Se recogen en este apartado el trabajo de Fernando Vela Cossío sobre las huellas de la Guerra Civil española en la Comunidad Autónoma de Madrid y el de Iratxe Momoitio, directora del Museo de la Paz de Guernica.

El libro aspira a constituir una aportación verdaderamente relevante a la renovada historiografía de la guerra, tal como se ha desarrollado esta en las últimas dos décadas. No se trata de una historia militar tradicional, sino de una vía innovadora para retomar el tema bélico siguiendo la revolución historiográfica que han llevado a cabo los historiadores de la Primera Guerra Mundial, aplicada en este caso a los grandes conflictos posteriores. Esta obra se inscribe en una línea historiográfica donde apenas existen trabajos anteriores más allá de la obra de Dacia Viejo-Rose sobre Guernica, el catálogo de la exposición *Paisajes para después de una guerra*, que se publicó en Zaragoza en 2010 y que trataba solamente del caso de Aragón —del que también se publicó un libro que ha sido reeditado dos veces con éxito—, la obra de Stéphane Michonneau sobre Belchite, así como el volumen colectivo, dirigido por Carolina Rodríguez-López y Jara Muñoz, *Hacia el centenario: la Ciudad Universitaria de Madrid a sus 90 años*.

Hay que destacar, además, el interés que pueden llegar a tener las convocatorias de esta temática entre el público no especializado. Un ejemplo es la exposición que examinaba la construcción, destrucción y reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid en el centro C arte C de la Universidad Complutense de Madrid. Este evento, que tuvo lugar entre los meses de abril y noviembre del año 2015, alcanzó un enorme éxito y atrajo a más de 8 000 visitantes. También en el contexto de este complejo debate se desarrollaron en la Casa de Velázquez de Madrid, entre el 6 y el 8 de mayo de 2015, las sesiones del coloquio internacional *Paisajes de guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio (1939-años 2000)*[4], a las que se sumaron otros actos como una exposición de fotografías, lecturas teatralizadas, y taller y muestra artística en la Casa

[4] El congreso fue promovido por la École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques de la Casa de Velázquez (Madrid), la Universidad Complutense de Madrid y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

de Velázquez, una mesa redonda en el Instituto Francés de Madrid, varias proyecciones cinematográficas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y hasta algunos recorridos por la propia Ciudad Universitaria. Todo ello permite constatar cómo el tema ha adquirido importancia y atraído a un público muy numeroso y diverso. En Francia, por ejemplo, debe destacarse el éxito extraordinario que tiene el tema de las ruinas, tanto en la producción artística como en las exposiciones (Hubert Robert en el Louvre es buen ejemplo de ello). En este caso, además, las conmemoraciones de la Primera Guerra Mundial han despertado una especial sensibilidad hacia los paisajes de guerra, especialmente Verdún: el Instituto Nacional de Geografía publicó mapas de las zonas de guerra y varios editores lanzaron guías turísticas especializadas en el asunto (*Le guide du routard, Les guides Michelin*). Por eso, esperamos que este libro alcance a un público amplio, interesado en la historia, más allá del círculo académico y universitario[5].

José M. Faraldo, Stéphane Michonneau,
Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossío

[5] El proyecto original recibió ayudas y apoyos de la Friedrich-Ebert Stiftung, del Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), de la Embajada de Polonia en España, del Instituto Polaco de Cultura de Madrid, del Institut Français de Madrid y del Ministère des affaires étrangères et du développement international (Fonds d'Alembert).

I

PRESENCIAS DE LA GUERRA

LES PAYSAGES DE LA GRANDE GUERRE, ENTRE MÉMOIRE ET IMAGINAIRE (1914-2014)

Annette Becker
Université Paris-Nanterre

En 1917, l'Allemand Kurt Lewin, psychologue devenu officier d'artillerie, publia un article pionnier, « Le paysage de la guerre », dans lequel, persuadé à juste titre que la guerre faisait percevoir l'espace différemment, il discutait les effets de la violence sur les topographies mentales et physiques. En effet, si les conflits guerriers ont toujours modifié le paysage, ce n'est qu'avec la Première Guerre mondiale que toutes les formes de totalisation industrielle et de mobilisation des ressources aboutirent à des transformations irréversibles. Le compatriote de Lewin, le philosophe Walter Benjamin, ne raisonna pas autrement quand il essaya de comprendre le sens de l'expérience extraordinaire de 1914-1918 :

> Une génération qui était encore allée à l'école en tramways tirés par des chevaux s'est retrouvée à découvert dans un paysage où rien n'était épargné par le changement, si ce n'est les nuages et, au beau milieu de tout cela, dans un champ de forces traversé de flux destructeurs et d'explosions, l'infime et frêle corps humain[1].

Oui, Benjamin avait raison, le corps, l'âme, le paysage, le patrimoine, sont vulnérables, au sens étymologique. Comment les dévastations — les blessures — extraordinaires dues à la Grande Guerre ont-elles été vécues, perçues et représentées, « distillées », comme disait le géographe écrivain Julien Gracq en inventant les notions « d'esprit de l'histoire » et de « paysage-histoire » ? « Impossible de penser à l'histoire sans penser au paysage qui l'a rendue possible. C'est un paysage qui a été seulement validé par l'histoire, sans laquelle on ne le verrait pas tout à fait tel qu'il est… Un coup de baguette de l'histoire fait naître un paysage[2] ».

Les dévastations et les ruines ont donné la forme, l'empreinte que les champs de bataille ont inventées dès alors — au sens archéologique du terme — mais aussi celles qui ont été utilisées, instrumentalisées par la propagande contre

[1] Benjamin, 2011, p. 39.

[2] Gracq, 1980, p. 1194 et Id., 1978, pp. 1202-1203.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp.13-26.

les ennemis. En avril 1918, Guillaume Apollinaire journaliste rend compte d'une enquête. Une ultime remobilisation par la haine a surgi avec les offensives allemandes du printemps 1918. Les mots « extermination » et « esclavage » reviennent dans toutes les réponses. Apollinaire choisit de conclure son écho par des réflexions de deux écrivains hispanophones, Vicente Blasco Ibáñez et Enrique Gómez Carillo :

> Le plus grand crime des Allemands est de troubler le cours de la pensée humaine, en proclamant la supériorité de la guerre sur la justice […] Toutes les atrocités de l'Allemagne contre les hommes et les choses ne sont qu'une conséquence matérielle de sa barbarie scientifique. […] L'acte le plus atroce de cette guerre, c'est la guerre elle-même, la guerre allemande préparée par les Allemands, tout le monde le dit et les horreurs, les cruautés, les saccages, le disent aussi[3].

« Barbarie scientifique ». Des « experts » alliés et neutres, historiens de l'art, médecins, biologistes, juristes, ont depuis 1914 analysé les effets de la guerre tout en les instrumentalisant pour les besoins de la propagande contre l'ennemi. Car, dans cette guerre de civilisation, on n'observe que pour trouver des résultats qui prouvent la grandeur de son camp et la bassesse de ses ennemis, ou plutôt de « l'ennemi », singulier de péjoration. Les territoires envahis puis occupés du front occidental, en particulier ceux de la France de l'Est et du Nord et de la Belgique, sont devenus un laboratoire dans le laboratoire où l'on dénonce les « crimes allemands » contre la culture et la nature. Les préoccupations patrimoniales et environnementales — réelles — sont canalisées vers l'accumulation de preuves d'atrocités et de destructions volontaires. C'est aux ennemis que l'on reproche toutes les atteintes contre la culture et le patrimoine naturel, industriel et agricole. Ainsi, les scientifiques se placent au cœur des injonctions de la guerre, Civilisation contre *Kultur*[4]. En 1917, le caricaturiste américain Cesare met en abyme les atrocités allemandes de 1914 ; au milieu d'un couple bourgeois, le « guide du futur » pointe du doigt les ogives détruites d'une cathédrale : « Voici les ruines de Guillaume le Second »[5]. Écrivains, artistes — dont caricaturistes, photographes et historiens d'art — se sont particulièrement mobilisés. Tous ont placé leurs réflexions au cœur de cultures politiques de la haine, de la certitude de la vengeance et de la victimisation. Le patrimoine « cela sert d'abord à faire la guerre » puis à refonder les mémoires, par les traces — en particulier celles de la mort, par la construction des cimetières et les mémoriaux — les empreintes réelles, symboliques et imaginaires.

[3] Enquête réalisée par la revue *América latina*, dont Apollinaire reprend les réponses. Voir : Guillaume Apollinaire, « Le plus grand crime de la guerre », *Le Mercure de France*, 1er avril 1918, p. 573 ; Id., *Œuvres en prose complètes,* París, Gallimard, 1977, pp. 535-536 et Becker, 2008, p. 142.

[4] Locher, Quenet, 2012.

[5] Œuvre reproduite dans Becker, 2014c, p. 68 et Cesare, 1916, p. 17.

DES DESTRUCTIONS DU PATRIMOINE AUX DÉNONCIATIONS DE L'ENNEMI

« *La Fin de la Grande Guerre* » proclame Raoul Dufy le 6 mars 1915 par une gravure qui tient et de l'avant-garde et de l'art populaire, dans la tradition de l'image d'Epinal[6]. Son titre est un oxymore : comment parler de la fin de Grande Guerre quand le conflit n'a que huit mois d'âge, au moment où la violence industrielle redouble sur les champs de bataille, et où les civils y sont totalement inclus dans les zones d'invasion et d'occupation ? Dufy s'inscrit à la fois dans le mouvement de dénonciation des *vraies* atrocités et dans leur exagération, prélude à leur mythification puis à leur oubli. Longtemps après la guerre, on pensera que ces atrocités avaient été entièrement inventées pour les besoins de la propagande. Il a fallu attendre les travaux des historiens contemporains pour faire la part entre les rumeurs et les mythes (dont celui des mains coupées des enfants) et les réalités dont les réfugiés avaient été témoins, tels les viols, l'utilisation de boucliers humains, les exécutions sommaires de notables dont les prêtres[7]. Artistes et publicistes ont en revanche bien vu dès alors que dans les espaces envahis par les armées, la dichotomie habituelle front/arrière ne joue pas, même si on lui applique l'expression plus précise de front domestique. La maison — *domus* — est d'ailleurs particulièrement « genrée ». Dans la guerre ordinaire, femmes et filles restent « à la maison » sur le front domestique, pendant que maris et fils adultes se rendent sur le front militaire où s'affrontent des corps d'hommes. C'est ce que montre Dufy. Mais lors des invasions, le mâle ennemi entre dans les maisons et s'y approprie le corps des femmes, peut-être plus particulièrement quand celui des hommes lui échappe : on croit avoir affaire à des francs-tireurs, il n'y a que des civils sans défense. On ne peut violer un pays tout entier, on s'en prend à ses femmes ; pendant le temps de l'occupation, cette guerre de siège de l'intérieur devenue totale, l'occupant, loin de la propagande, est bien l'ennemi dans les maisons.

Dufy, dès le début 1915, relie la longueur de la guerre et son issue forcément heureuse pour la France à la pureté quasi médiévale, patrimoniale, de la cause alliée, entre chevalerie et Jeanne d'Arc. Mais l'héroïne française, la non canonisée encore et pourtant déjà sainte, est enveloppée, et des fumées de son propre bûcher et des flammes qui viennent de la cathédrale de Reims, sacrée par le sacre, profanée par les Allemands. Horreur sacrée — au sens étymologique — devant ces prêtres et ces enfants qui semblent avoir été spécifiquement visés par la *Furor Teutonnica*. D'un côté le bien et le Droit, le blanc et la pureté, le tricolore. De l'autre, les barbares, le mal, les incendies, les pillages et les assassinats, le noir. Et au cœur, la cathédrale, comme chez le tout jeune séminariste mobilisé Étienne Vernaz qui exprime cette haine des ennemis : « J'espère bien que d'ici peu nous les "bouterons" hors de notre beau

[6] *Le Mot*, revue publiée par Jean Cocteau et Paul Iribe.

[7] Voir, en général, Becker, 2011 ; Pignot, 2012 ; Horne, Kramer, 2006.

pays de France […] C'est un peuple qu'il ne faut pas épargner. Des brutes qui assassinent des vieillards et des enfants, qui brûlent nos cathédrales, ne sont dignes d'aucune pitié[8] ».

Cartes postales, caricatures, gravures, textes, Haïkus, se multiplient, entre réalités et exagérations des destructions :

Clair de lune à Reims.
Un spectre de cathédrale
Lève ses bras blancs[9].

Ou encore :

Murs calcinés par les barbares
Tu seras belle ma cathédrale !
Éternelle malgré tout[10].

À L'EST, LES BARBARIES AUSSI

L'éditorial de Cocteau dans le même numéro du *Mot* est consacré aux atrocités en Pologne. Il n'est pas inintéressant que le jeune poète enflammé des débuts de la guerre choisisse le front de l'Est : « Sur 140 km² il ne reste rien mais RIEN […] Mille églises en ruines — cent seize villes grandes et petites auprès desquelles Reims la fumeuse paraît intacte ». Les chiffres n'ont aucune réalité vérifiée, ils sont « fumeux » comme la cathédrale de Reims dans toutes les représentations du temps, quelles que soient les vérités des désastres de la guerre. Il faut, pour ces propagandistes par le verbe et le dessin, accumuler les preuves anti allemandes. Dufy et Cocteau participent de la mise en place de l'image des Allemands barbares, si fixée dès 1914 que les drames de la guerre ne viennent que la confirmer.

Or les Allemands ne sont pas en reste pour dénoncer les atrocités subies pour leur part sur le front de l'Est, ainsi *L'Appel au monde civilisé,* dit *des 93*, du 20 octobre 1914, et son anaphore « Il n'est pas vrai » : « Il n'est pas vrai que nous fassions la guerre au mépris du droit des gens. Nos soldats ne commettent ni actes d'indiscipline ni cruautés. En revanche, dans l'Est de notre patrie la terre boit le sang des femmes et des enfants massacrés par les hordes russes[11] ».

[8] Étienne Vernaz, 9 novembre 1914, dans Becker, 2014b, p. 22.

[9] René Maublanc, 28 mars 1922, dans Chipot, 2013, p. 79.

[10] Julien Vaucance, « 100 visions de guerre », mai 1916, dans *ibid*., p. 109.

[11] *L'Appel au monde civilisé,* signé par 93 intellectuels allemands, publié en Allemagne le 4 octobre 1914, sous le titre *Aufruf an die Kulturwelt* (traduit en français dans *La Revue Scientifique* du 14 novembre 1914). Dans la revue *Simplicissimus* en 1915, on raille les Russes qui s'en prennent alors à leurs propres populations, dans ce que sont en effet des déplacements

Le passage consacré à Louvain est le seul qui traite du patrimoine et des œuvres d'art :

> Il n'est pas vrai que nos troupes aient brutalement détruit Louvain. Perfidement assaillies dans leurs cantonnements par une population en fureur, elles ont dû, bien à contrecœur, user de représailles et canonner une partie de la ville. La plus grande partie de Louvain est restée intacte. Le célèbre Hôtel de Ville est entièrement conservé : au péril de leur vie, nos soldats l'ont protégé contre les flammes. Si dans cette guerre terrible, des œuvres d'art ont été détruites ou l'étaient un jour, voilà ce que tout Allemand déplorera sincèrement. Tout en contestant d'être inférieur à aucune autre nation dans notre amour de l'art, nous refusons énergiquement d'acheter la conservation d'une œuvre d'art au prix d'une défaite de nos armes.

La vie d'un soldat, et surtout la victoire — ou le refus de la défaite — comptent plus que la destruction d'une œuvre d'art, combien fût-elle dramatique : « Si dans cette guerre terrible, des œuvres d'art ont été détruites ou l'étaient un jour, voilà ce que tout Allemand déplorera sincèrement[12] ».

Le mot « vrai » pour ouvrir chaque paragraphe, le mot « sincérité » pour les regrets et la déploration. Croire ne pas croire… Que savaient les signataires de *L'Appel* à la date du 4 octobre 1914 ? Pas grand-chose, ou ce que la propagande de leur propre pays leur avait dit :

> Il n'est pas vrai que nos soldats aient porté atteinte à la vie ou aux biens d'un seul citoyen belge sans y avoir été forcés par la dure nécessité d'une défense légitime. Car, en dépit de nos avertissements, la population n'a cessé de tirer traîtreusement sur nos troupes, a mutilé des blessés et égorgé des médecins dans l'exercice de leur profession charitable. On ne saurait commettre d'infamie plus grande que de passer sous silence les atrocités de ces assassins et d'imputer à crime aux Allemands la juste punition qu'ils se sont vus forcés d'infliger à des bandits.

La propagande parlait de « bandits » et de francs-tireurs, jamais de la bibliothèque universitaire de Louvain mais toujours de l'hôtel de ville : alors comment savoir que c'étaient des ouvriers allemands de Leipzig qui avaient installé les rayonnages (avant guerre, un autre temps) et que leur métal s'était déformé sous l'effet du feu mis volontairement à la bibliothèque à l'aide de tablettes incendiaires et d'essence, tout comme au centre historique de la ville ?

---

d'habitants de régions entières extrêmement brutaux, en particulier pour les Russes d'origine allemande et les Juifs. Le dessin allemand montre « la retraite russe », un village incendié par des cosaques à cheval, des habitants fuyant avec leurs baluchons, avec la légende : « L'indignation contre la conduite de la guerre des Russes n'est pas justifiée. Ils n'ont pas traité la Prusse Orientale plus mal que leur propre pays ».

[12] *L'Appel au monde civilisé,* dans Böhme, 1975, pp. 47-49.

Comment savoir que ces représailles vengeaient les actes de francs-tireurs inexistants[13] ? Quand le 25 août au soir, après l'incendie des maisons, les soldats forcent la porte de la bibliothèque et y mettent le feu, 300 000 volumes sont détruits. Dans une panique générale, sans doute parce que la ville universitaire représentait la force du clergé belge soi-disant « meneur de guerre populaire », les soldats allemands se sont livrés à une politique de punition systématique de la population de la ville : incendie, exécutions, expulsions et déportations de 1 500 habitants, détenus dans un camp militaire près de Münster jusqu'en janvier 1915.

Les preuves de destructions volontaires par les ennemis se sont accumulées tout au long de la guerre dans les dénonciations de pillages d'œuvres d'art, et les Allemands, sur le front ouest, ont attendu l'armistice pour se voir envahis ; jusque-là, c'étaient eux qui se trouvaient en territoire français et belge. En une mise en abyme saisissante, les dénonciateurs de l'Allemagne personnifient les monuments, les anthropomorphisent. Les ruines deviennent des êtres humains, les églises des martyres, le plus haut accomplissement possible de vie spirituelle : « La gloire la plus haute est celle du martyre. Le châtiment moral est le plus écrasant de tous. La destruction de Reims, les attentats dont ses grands édifices ont souffert cruellement, sont, en fin de compte, une gloire pour la France, un châtiment préparé par l'Allemagne et pour l'Allemagne[14] ». Le patrimoine culturel est devenu la victime exemplaire du conflit et, en particulier, celui des territoires occupés. Ainsi, à la fin novembre 1918, on publie un réquisitoire parrainé par Barrès, *Les Dossiers de la Guerre. Appel pour les musées et les richesses d'art de la France et de la Belgique envahies*[15]. Dans le discours délivré à la Chambre des députés par Claude Cochin, la virulence et le choix des termes employés sont frappants :

> Ce n'est pas sans angoisse que l'on songe aux admirables collections isolées de nous par la barrière des tranchées et des mitrailleuses, à ce musée de Lille surtout, le plus beau de nos musées de province. Notre cœur saigne en pensant à nos pauvres compatriotes, victimes de l'odieuse brutalité du conquérant, mais notre intelligence souffre en songeant aux trésors d'art livrés à des mains rapaces. […] Les Allemands ont constitué quatre camps de concentrations d'œuvres d'art. À Metz, Charleville, Maubeuge et Valenciennes. […] Pendant que l'Allemagne déménage les usines de Belgique et de la région du Nord, qu'elle cambriole jusqu'aux maisons et aux biens des particuliers, qui nous dit que nos richesses artistiques ne prendront pas demain le chemin de Berlin ? […] À quoi bon sauver les œuvres pour « vivre en exil sous

[13] Si l'hôtel de ville fut préservé c'est sans doute parce qu'il abritait le QG de l'armée allemande.

[14] Alexandre, 1918, passim.

[15] Paris – Lille, Cahiers de l'amitié de France et de Flandre, 1918, passim. C'est moi qui souligne. Entre 1914 et 1918, on ne dit pas « régions occupées », état vu comme statique et définitif mais « envahies », état temporaire car ces régions sont destinées à revenir le plus vite possible à la France grâce à la victoire.

> un ciel ennemi ». […] Chacun de ces chefs-d'œuvre était un *genius loci* […]. Que nous propose l'Allemagne ? Nous avions des sanctuaires elle nous propose un muséum ; nous avions un jardin elle nous fait un cimetière. Au lieu de nos chers pèlerinages une caserne immense, un camp de concentration sur les bords de la Sprée, de tristes alignements d'esclaves sous la férule d'un magister.

Le concept d'enfermement des civils — dont la seule faute consistait à se trouver sur le chemin de la guerre — ou « *Reconcentración* », inventé par les Espagnols contre les Cubains en 1898 puis raffiné par les Britanniques pendant la guerre des Boers, trouvait dans la Grande Guerre son acmé : civils masculins d'une nationalité désormais ennemie, enfermés pour les empêcher de se battre pour leur pays, civils occupés — y compris femmes et enfants — devenant otages lors de représailles, civils placés derrière des barbelés électrifiés et des miradors. Il y avait bien des camps de concentration au bord de la Sprée, comme au bord de la Seine ou de la Tamise. Ici, l'expression est si totalement banalisée qu'elle est devenue une métaphore pour « crime allemand » ou pour « *kultur* allemande ». La propagande, une fois de plus, risquait de faire disparaître la réalité d'une pratique culturelle et politique commune à tous les belligérants[16].

Ces exagérations, ces déformations, où chaque camp utilise les horreurs des autres, ces ennemis barbares, pour se permettre des violences nouvelles qui doivent prouver à l'inverse combien sa civilisation à soi est toujours vivante et vibrante a été le prélude à la mythification et à la sacralisation.

Quand, en 1918, le critique d'art Arsène Alexandre dresse le bilan des *Monuments français détruits par l'Allemagne*, il décrit ce qu'il appelle les « sophismes » des Allemands à propos des destructions, en faisant une lecture très biaisée d'écrits d'historiens de l'art comme Paul Clemen, lui-même ayant travaillé *pro domo*, pour la défense de sa *Kultur* :

> Les destructions d'Arras, de Reims, d'Ypres, de Louvain, etc., doivent être imputées non pas aux armées allemandes mais à celles des Alliés, qui les ont obligées de les accomplir. Celles-ci sont donc les véritables coupables, et les barbares ce sont les Français. […] Nous déplorons autant que les Français la perte de leurs cathédrales. Nous n'avons bombardé que lorsque *nous étions forcés de le faire.* Ce sont nos ennemis qui nous ont fourni *le droit.* […] Lorsqu'à bout d'arguments, les avocats de la destruction s'écrient : peut-être un jeune Goethe meurt en ce moment dans les tranchées. Il s'agit de la vie de l'Allemagne. Qu'est-ce que ce culte déplacé des vieilles pierres, que cette anachronique sentimentalité ? Ils ne font qu'ajouter une hypocrisie à toutes les autres. Ils voudraient donner à supposer que nous mettons nos trésors d'art et d'histoire avant

[16] Becker, 2014a. Ce qui n'empêche pas la réalité des vols d'œuvres d'art. Le conservateur du musée d'art moderne de Bruxelles, Hyppolite Fierens Gevaert, y cacha aux occupants allemands des œuvres pillées dans les musées français.

> le sang de ceux qui les défendent. […] Les « vrais » barbares ce sont les Français, qui se targuent de leur amour de l'art pour mettre leur conscience au repos au moment où ils continuent à bombarder les plus précieux monuments[17].

DES RUINES AUX HOMMES ET AUX PAYSAGES

En une mise en abyme saisissante des arguments et contre-arguments, Arsène Alexandre — et il est loin d'être le seul dans son cas — personnifie les monuments, il les anthropomorphise. Les ruines deviennent des êtres humains, et les églises des martyres. « La gloire la plus haute est celle du martyre. Le châtiment moral est le plus écrasant de tous. La destruction de Reims, les attentats dont ses grands édifices ont souffert cruellement, sont, en fin de compte, une gloire pour la France, un châtiment préparé pour l'Allemagne et par l'Allemagne[18] ». Les régions du Nord de la France situées le long de la ligne de front (ainsi Reims, Arras, Amiens) ou dans des territoires occupés (Noyon, Laon) sont devenues des victimes de guerre.

Le cheminement de Marcel Proust est tout à fait typique du passage de l'horreur devant les atrocités et de la destruction matérielle des œuvres d'art et du patrimoine envisagés comme des vivants à la prise en compte des êtres humains eux-mêmes. En mars 1915, il écrivait à Louis d'Albuféra à propos de Reims : « Ils l'ont "vitriolée" par rage hideuse. La bassesse du sentiment qui l'inspira égale l'énormité du crime[19] ». Puis, dans *Le temps retrouvé,* il donne longuement la parole au personnage de Charlus à propos de Reims et d'Amiens : « Quant aux monuments, un chef-d'œuvre unique comme Reims, par la qualité, n'est pas tellement ce dont la disparition m'épouvante, c'est surtout de voir anéantis une telle quantité d'ensembles qui rendaient le moindre village de France instructif et charmant[20] ». Il en vient à l'église de Combray détruite ; en effet, Proust, dans *Le temps retrouvé*, ne situe pas le bourg près de Chartres, comme le vrai Illiers, mais dans l'Aisne occupée par les Allemands. Charlus et le narrateur s'interrogent : doit-on s'indigner de la destruction des cathédrales, ou de celle des hommes ? Dès 1914, Romain Rolland pourtant « au-dessus de la mêlée » avait répondu au « crime inexpiable » contre Reims : « Qui tue cette œuvre assassine plus qu'un homme, il assassine l'âme le plus pure d'une race[21] ». On est bien ici dans une problématique passionnante, synthétisée dans le dernier volume de la *Recherche*. Un des familiers du salon — « clan » Verdurin : « On parle de vandalisme, de

[17] Alexandre, 1918, passim.

[18] *Ibid*., p. 47.

[19] Lettre de Marcel Proust à Louis d'Albuféra (vers mars 1915), citée dans *Le Figaro Littéraire*, 26 mai 1966, p. 4.

[20] Proust, *À la recherche du temps perdu, VII. Le temps retrouvé,* p. 1231.

[21] Romain Rolland, « Au dessus de la Mêlée », *Journal de Genéve*, supplément, 22 septembre 1914, p. 5.

statues détruites. Mais est-ce que la destruction de tant de merveilleux jeunes gens, qui étaient des statues polychromes incomparables, n'est-ce pas du vandalisme aussi ? ». Proust fait même citer Barrès à Charlus : « M. Barrès a été touchant et gracieux quand il a écrit que la cathédrale de Reims elle-même nous était moins chère que la vie de nos fantassins[22] ». En effet, Barrès avait exprimé son indignation devant la destruction de Reims le 20 septembre 1914 tout en ajoutant : « Périssent les merveilles du génie français, plutôt que le génie français lui-même ! Que les plus belles pierres soient anéanties et que ma race demeure ! À cette minute, je préfère le plus humble, le plus fragile fantassin de France à nos chefs-d'œuvre dignes de l'immortalité[23] ».

Proust en reprenant alors le débat qui datait du début de la guerre, entre culture et *Kultur*, civilisation ancienne et mort de l'homme ne maniait pas l'ironie, même s'il peut paraître paradoxal que Charlus généralement moqué devienne ici son porte-parole. L'écrivain n'écrivait-il pas à Madame Straus en mai 18, en évoquant les cathédrales menacées par l'offensive allemande du printemps ? : « Je pleure et j'admire plus les soldats que les églises qui ne furent que la fixation d'un geste héroïque, aujourd'hui à chaque instant recommencé[24] ».

Cette personnification se retrouve chez Dufy, avec ses petites maisons bien alignées souffrant de l'invasion, et chez Alexandre : « Une maison ! Lorsque l'on songe à ce que cela représente d'effort, de sacrifices, de labeur, d'espoir, d'amour, et que l'on suppute les ruines et les douleurs que suscite cet immense effondrement[25] ».

Toute guerre est évidemment une destructrice inévitable. Mais ces drames, le fait de tous les belligérants, sont instrumentalisés par les propagandes, ce que les combattants appelaient le bourrage de crâne, sans en être totalement exempts eux-mêmes d'ailleurs. Si les préoccupations écologiques et environnementalistes sont bien présentes, elles ont pour premier objectif de dénoncer encore et encore les atrocités des ennemis, cette fois en direction des paysages.

Ainsi, en 1920, le célèbre botaniste belge Jean Massart établit un mémoire sur l'action de l'eau salée après les inondations de la guerre dans la région de l'Yser. Si le scientifique ne peut nier que des unités du génie belge ont elles-mêmes ouvert les vannes des écluses de Nieuport, les conséquences dramatiques sur l'écologie sont imputées aux Allemands, dont l'invasion a rendu nécessaire cette défense désespérée des Belges. Or, les Allemands avaient évoqué des destructions d'écluses, imputées à la bravoure de leurs troupes. L'étude de Massart fait d'une pierre deux coups en faveur de la « Brave petite Belgique », victime des inondations (allemandes) et actrice de son destin par le choix des « pontonniers belges. […] Ce n'est nullement la destruction des écluses mais leur manœuvre par l'armée belge qui causa l'inondation[26] ». La gestion de l'eau

[22] Proust, *À la recherche du temps perdu*, *VII. Le temps retrouvé*, p. 375.

[23] Maurice Barrès, *Chronique de la Grande Guerre,* citée dans *ibid*., p. 1232.

[24] Proust, *Correspondance avec Madame Straus*, p. 270.

[25] Alexandre, 1918, p. 208.

[26] Massart, 1920, p. 4 ; Denaeyer, Herremans, Vermandier, 2006.

par des inondations programmées a permis aux Belges de se battre sur leurs terres, de montrer leurs compétences indispensables à la victoire des Alliés sur leur sol :

> En octobre et novembre 1914, les inondations avaient donc été établies en laissant, à marée haute, l'eau de mer s'engager dans les canaux et les rivières. Une fois la cote 3,45 m atteinte, il s'agissait de la maintenir. En effet, de nombreux avant-postes étaient installés sur les îlots émergeant du sein de la nappe, et on n'y avait accès que par des passerelles ; il fallait donc éviter à la fois que l'eau ne descendît, ce qui eût permis à l'ennemi de passer, et qu'elle ne s'élevât trop, submergeant les avant-postes et les passerelles[27].

Les Belges ont prouvé leur vraie maîtrise de l'eau, sachant évaluer les risques, dans une logique de géographie de l'environnement parfaitement adaptée à la guerre qu'ils voulaient mener. Car si les risques étaient importants dans cet hydro-système fragile, la guerre aurait pu, par la malice allemande cette fois, dégénérer en une catastrophe écologique gigantesque. Heureusement les Belges veillaient et ont pu maîtriser les éléments grâce à leur la connaissance du milieu et leur patriotisme au service de leur patrimoine naturel. Leur excellente gestion hydrologique leur a permis de se battre contre les ennemis ; ils ont donc avec leur toute petite armée, leur roi en exil, leurs centaines de milliers de réfugiés, les drames de leur occupation — famine, déportés pour le travail forcé en Allemagne, etc. — quand même gagné la guerre[28].

Mais une victoire à quel prix ? Le biologiste décrit les drames induits par l'action de l'eau salée qui a « détruit jusqu'à la dernière Plante et au dernier Animal (sic). Le fait le plus saillant est la mort des arbres et des arbustes. Le long des routes, aux bords des fossés, dans les vergers, autour des fermes, pas un arbre n'a échappé. […] Tous ceux qui ont été touchés par l'eau salée ont péri. […] Sur cette immense plaine, jadis le pays le plus fertile de Belgique […] plus rien ne révélait l'existence possible d'êtres vivants ». Suivent des listes de morts et de blessés : « Sont tous tués, ont été tués en partie, ont résisté[29] ». Les morts de la nature, plantes et animaux, rejoignent les tableaux des morts et des blessés disparus au champ d'honneur.

Pourtant, certains des plantes et des animaux ont résisté dans ces nouvelles conditions, comme les populations occupées qui ont globalement refusé les Allemands ou se sont accommodées, vaille que vaille[30]. Massart lui-même avait pris dès 1914 de nombreuses photographies des affiches comminatoires d'occupation

[27] Massart, 1920, p. 5.

[28] Jaumain *et alii*, 2005, p. 30.

[29] Massart, 1920, p. 6.

[30] Seule une partie minoritaire de la population a réellement résisté, une des formes les plus importantes étant l'observation pour *l'Intelligence Service* et l'accompagnement des soldats perdus dans les lignes vers les Pays-Bas proches par les « passeurs d'hommes » pour qu'ils puissent retourner au combat. Voir Debruyne, Paternostre, 2009, passim.

pour montrer l'inanité des exigences allemandes, et avait dû suivre le sort des nombreuses plantes dont il parle, celles qui sont obligées de migrer à cause de l'eau salée et qu'on peut appeler réfugiées. Le célèbre professeur avait en effet dû fuir la Belgique après que ses dénonciations des Allemands eurent été découvertes, et n'avait donc pas pu travailler dans des conditions normales ; sa résistance — il disait de lui-même « je me suis évadé de mon pays[31] » — prenait un cadre de réflexion mondial dans cette guerre mondiale : « ce n'est pas pendant que la géographie politique de la Terre entière est en voie de bouleversement qu'on peut s'abandonner aux spéculations de la science pure[32] ».

À son retour d'exil, il établit un laboratoire biologique itinérant de l'occupation, pour prouver les désastres induits par les Allemands, et mêler son expérience de résistant puis d'exilé à celle de scientifique de terrain : un laboratoire dans le laboratoire de la guerre totale que sont les territoires envahis et occupés. Il découvre en particulier que certaines plantes ont profité de l'eau salée ou des ruines des maisons pour prospérer ; ne peut-on les appeler des profiteurs de guerre, tels ces industriels belges collaborateurs qui sont jugés dans des procès très spectaculaires au même moment[33] ? Massart parle d'« aubépines tuées par l'inondation et portant des Balanes », organismes marins qui ont vécu grâce à l'eau salée et sont empoisonnés à leur tour par la redescente des eaux. Le savant fait état d'une véritable guerre des espèces entre celles qui aimaient l'eau et le sel et celles qui ne les supportaient pas. « En beaucoup de points la lutte s'est déjà dénouée au profit des derniers immigrants ; il en est ainsi chaque fois qu'*Agropyrum repens* prend part au combat. […] L'année dernière, les *Aster* prospéraient encore à cet endroit, mais cette année-ci ils sont vaincus par leur rival[34] ». Le scientifique ne joue pas sur le registre de l'humour ; la guerre et l'occupation sont choses bien trop sérieuses pour ne pas être traitées comme son champ, celui de l'évolution, des organismes adaptables et adaptés, des laissés pour compte et des résistants. Involontairement, tout comme Claude Cochin parlant des œuvres d'art volées, déportées et enfermées dans des camps de concentrations, ces patriotes transforment leur travail scientifique d'observation en une remarquable réflexion sur la guerre.

Deux paysages de destruction du patrimoine sont les avatars du conflit, celui de la nature et des ressources agricoles, celui des villes, des villages et du patrimoine bâti. Les ruines des maisons et des bâtiments, les arbres brisés, sont devenus la réplique de la blessure et de la mort ; mort des hommes, mort de la nature. « Il y avait quelque chose de pitoyable et de presque humain, ici, dans ces fûts grêles du Bois triangulaire — gisant là comme les rangs décimés d'un régiment de tout jeunes soldats[35] ». Moignons d'arbres, métaphores des hommes mutilés ; souche et moignon sont dans la langue anglaise le même

[31] Massart, 1917, p. 2.

[32] Denaeyer, Herremans, Vermandier, 2006, p. 25.

[33] Rousseau, Van Ypersele, 2008, passim.

[34] Massart, 1917, p. 19.

[35] Wharton, 1915, pp. 165-166.

mot, à une voyelle près, *stump, stomp.* Le cinéaste Marcel l'Herbier avait été saisi, en regardant les actualités cinématographiques, de « la gesticulation effrénée des arbres qui se tordent une dernière fois sous une bise d'enfer pour aller s'abîmer parmi les morts[36] ». Photographies, dessins, gravures nous ont laissé un immense corpus d'arbres étêtés et d'hommes quasi invisibles, impuissants.

Marc Bloch, historien des sociétés rurales devenu lieutenant en 1914, a longuement réfléchi dans la suite de sa carrière sur les rapports de l'homme et de sa culture à l'histoire avec un grand H, et dans le cas de la guerre, avec une grande Hache. Sa conception de l'histoire comme science des hommes dans le temps est appliquée aux phénomènes naturels et anthropiques, il intègre la nature à l'histoire des hommes, elle fait partie de leur « outillage mental[37] ». En particulier, la destruction pendant la Grande Guerre du paysage rural et celle de toutes les églises médiévales auxquels il était professionnellement et affectivement si attaché deviennent la métaphore de la violence exercée contre les hommes, contre toute culture, de la terre et de l'âme. Il avait pris beaucoup de photographies pendant la guerre — comme Jean Massart —, et c'est à partir de ses images de paysages transformés qu'il nous donne une leçon d'histoire, entre nature et culture :

> Une simple photographie, à supposer même que l'idée de cette reproduction mécaniquement intégrale eût un sens, serait illisible […] L'historien choisit et trie. En un mot, il analyse. […] Un carnet d'expériences ne se confond pas avec le journal, minute par minute, de ce qui se passe dans le laboratoire. […] Dans la vue que j'ai de ma fenêtre, chaque savant prend son bien, sans trop s'occuper de l'ensemble. Le physicien explique le bleu du ciel, le chimiste l'eau du ruisseau, le botaniste l'herbe. Le soin de recomposer le paysage, tel que je l'aperçois et qu'il m'émeut, ils le laissent à l'art, si le poète et le peintre veulent bien s'en charger. […] Mais les difficultés de l'histoire sont encore d'une autre essence. Car, pour matière, elle a précisément, en dernier ressort, des consciences humaines. […] Or *homo religiosus, homo oeconomicus, homo politicus*, […] gardons-nous de les prendre pour autre chose que ce qu'ils sont en vérité : des fantômes commodes, à condition de ne pas devenir encombrants. Le seul être de chair et d'os est l'homme, sans plus, qui réunit à la fois tout cela[38].

Tout au long du conflit, les belligérants poursuivent les mêmes arguments contre leurs adversaires, les reprennent, les renversent. Ce qui n'empêche pas leurs archéologues, leurs historiens de l'art ou pas, leurs artistes, de s'intéresser avec honnêteté au patrimoine des pays qu'ils traversent à cause de la guerre et de profiter et de faire profiter de transferts culturels, tout en se battant — parfois entre alliés — pour être les premiers à publier les découvertes. Ainsi tous

[36] *Ciné-magazine,* 1924, dans Veray, inédite, p. 65.

[37] La formule est de son ami Lucien Febvre, co-fondateur de la revue *Les Annales.*

[38] Becker, Bloch, 2006, p. 878 et pp. 196-231 pour les nombreuses photographies de guerre.

entreprennent des fouilles archéologiques dans la péninsule de Gallipoli, tout près de l'ancienne Troie, et Césarée — aussi dans l'Empire ottoman — a été redécouverte grâce à la photographie aérienne allemande.

Au bout du compte ce ne sont pas les « sophistes » qui ont gagné la guerre mais la mort, les destructions et les ruines. Est-ce ce qu'ont voulu dire les derniers occupants allemands de Péronne quand ils ont installé lors de leur retraite en 1918 un grand panneau de bois sur l'hôtel de ville renaissance détruit ? Ironie noire sur le patrimoine assassiné et les ruines de guerre : « *Nicht ärgern, nur wundern* ». Ne pas s'étonner, ni s'interroger.

VIVRE PARMI LES RUINES : BELCHITE, 1937-2016

Stéphane Michonneau
Université de Lille 3

En juillet 1936, le bourg de Belchite, en Aragon, se retrouve à la frontière entre la République et la zone rebelle. Les franquistes s'emparent de la localité, répriment la population réputée fidèle à la République et retranchent le village en fortin inexpugnable. À l'été 1937, le village est en première ligne de la grande offensive que mène l'Armée populaire pour reconquérir Saragosse, à 40 km de là. Le siège de Belchite par les troupes républicaines dure quatorze jours, entre le 25 août et le 6 septembre, puis, le village finit par tomber. Les républicains répriment à leur tour les défenseurs, notamment les 2 200 soldats qui composaient la garnison, et vident la population civile à l'arrière. Mais quelque dix mois plus tard, en mars 1938, Franco conduit une contre-offensive victorieuse qui mènera les troupes rebelles jusqu'à la Méditerranée, coupant la République en deux. Belchite vit alors au rythme d'une troisième vague de répression qui s'étendra de nombreuses années après le conflit. L'exode, le dénuement, le travail forcé, la relégation et l'exil marquent l'histoire de ce village pas comme les autres.

En effet, si Belchite s'inscrit dans la longue cohorte des villages meurtris par la guerre civile, sa particularité réside dans le fait que Franco décida de conserver les ruines du conflit pour constituer un village-martyr dénonçant la « barbarie rouge-séparatiste » (fig. 1, p. 28). Un nouveau village fut édifié à partir de 1940, finalement inauguré par le Caudillo en 1954 : les Belchitains, condamnés à vivre parmi les ruines, occupèrent l'ancien bourg jusqu'en 1963 pour les derniers d'entre eux. Ainsi, ce qui rend ce village si singulier sont les marques visibles que l'événement violent imprima. Les ruines de guerre offrent alors à l'historien un point de vue inégalé sur la manière dont les villageois figurèrent leur passé, marqué par une catastrophe guerrière qui inaugurait, pour eux, le temps présent. Prendre la mesure de cette catastrophe telle qu'elle fut vécue et interprétée par les habitants est l'objet de ce chapitre.

En effet, si la bataille de Belchite est chantée sur tous les tons par la propagande, l'autre bataille, celle de la survie au quotidien, est muette (fig. 2, p. 29). Il est bien difficile d'en saisir les contours faits de privations, de misère et de peurs : quelques témoignages, des anecdotes entraperçues entre les lignes d'archives le plus souvent silencieuses, des larmes essuyées à la va-vite lors des entrevues. Quelques touches

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 27-48.

ne font pas le portrait d'ensemble que l'historien aimerait pouvoir peindre, comme si le vacarme des politiques de mémoire devait toujours l'emporter sur le chuchotement des habitants vivant parmi les ruines. Ainsi, c'est une gageure méthodologique que de tenter de cerner et d'interpréter le « vécu des ruines ».

Fig. 1. — Paysage de Belchite aujourd'hui
Cliché : St. Michonneau.

FIG. 2. — Rocarol, *Las Ruinas de Belchite (20 de enero de 1940)*, aquarelle couleurs, dans *Reconstrucción*, Delegación de Regiones Devastadas, 1 avril 1940, pp. 15-16.
© Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento.

VICTIMES DE *ROJOS*

Le régime franquiste, en même temps qu'il construisait un récit épique de la guerre, élabora un discours victimaire qui identifia la République à la « barbarie rouge » et les républicains à des bourreaux. Certes, cette interprétation avait certainement de quoi séduire une partie des Belchitains qui cherchaient des responsables aux malheurs qui s'étaient abattus sur eux. Pendant plusieurs décennies, les villageois s'en accommodèrent, dans la mesure où ils tiraient profit du sentiment de dette que le régime avait inculqué aux Espagnols après le « sacrifice » du village aragonais. Toutefois, les témoignages ne concordent pas toujours avec cette version des événements : ce décalage révèle un jeu complexe entre les *mémoires communes*, définies par Marie-Claire Lavabre comme l'ensemble des souvenirs vécus et partagés dans l'actualité, la somme des expériences individuelles et familiales et la *mémoire historique* résultant d'un usage politique du passé[1].

Le récit de la nuit du 5 septembre 1937 présente une illustration convaincante de ce fait. Rappelons que les troupes assiégées par l'armée républicaine reçurent l'ordre de briser le siège : après plusieurs tentatives vaines, un demi-millier de soldats et de villageois réalisèrent une percée nocturne par la porte San Roque, fuite qui se solda par de nombreux décès. J*, qui avait onze ans au moment des faits, raconte dans le détail cet épisode au cours duquel elle fut atteinte au genou par un tir ennemi : suite à cette blessure mal soignée, elle resta handicapée toute sa vie. Au cours de l'entretien qu'elle m'accorda, le récit de cette péripétie prit une place centrale, jusqu'à occuper l'essentiel de ses souvenirs de la guerre[2]. Considérée comme invalide de guerre, J* ne mentionna pas qu'elle tira un profit

[1] LAVABRE, 2006, pp. 31-56.

[2] Entretien avec J*, 28 juillet 2010.

non négligeable de cette situation, notamment une pension d'invalidité et un logement confortable dans la rue principale du nouveau village[3].

S* nous rapporte une version des faits survenus cette nuit-là sensiblement différente du récit de J*. Selon lui, les troupes républicaines qui investirent le village pénétrèrent lentement en progressant de cave en cave (*bodegas*) pour éviter les tirs de défense. De ce fait, la population civile qui s'était réfugiée dans les caves fut regroupée pour être évacuée par la porte San Roque où se situait l'avant-garde de l'Armée populaire. Lorsque cette petite foule s'approcha de la porte, les soldats républicains crurent à une nouvelle tentative de sortie des défenseurs et tirèrent sur les femmes et les enfants : J*, grièvement blessée, fut précipitamment mise à l'abri dans une maison adjacente et soignée avec les moyens du bord. Dans le village, l'erreur de la garde républicaine causa un grand tumulte dont le capitaine Santapau, chef des insurgés, voulut profiter : c'est alors que les 500 soldats et civils retranchés dans le bâtiment de la mairie saisirent l'unique occasion qui se présentait à eux de briser l'encerclement, après deux tentatives infructueuses au cours de la journée précédente. Le père et les deux frères de J*, de douze et quatorze ans, s'engouffrèrent dans la brèche, le père et le frère de S* également. En effet, largement compromis dans la défense de la ville, tous les hommes âgés de plus de dix-sept ans craignaient pour leur vie. Mais alors que les villageois, une fois la porte San Roque franchie, prirent la fuite par les oliveraies, les soldats commandés par Santapau, qui connaissaient mal la topographie du lieu, prirent la fuite par la route de Saragosse où les attendait une seconde ligne de mitrailleuses. Seules 200 à 250 personnes cachées dans les oliveraies et guidées par des feux allumés derrière les lignes franquistes purent échapper aux tirs ennemis[4].

Dans ce cas, ce qui retient notre attention, c'est que les deux récits, celui de la propagande franquiste et celui de J*, s'épaulent l'un l'autre sans se confondre tout à fait. J* mêle indistinctement les faits si bien que la petite fille qu'elle était, victime d'une méprise au moment de l'évacuation des civils, affirme avoir pris part à la sortie tentée par les défenseurs. J*, qui a bâti sa mémoire personnelle autour de cet épisode douloureux, a aisément adopté son statut de «victime des Rouges». À l'inverse, la propagande cache l'épisode de l'évacuation des civils pour exalter l'héroïsme des assiégés et nier aux ennemis un geste de caractère humanitaire qui consista à évacuer les populations situées à l'arrière. Mais l'articulation des deux niveaux de récit n'est guère cohérente : la petite fille se serait impliquée dans une fuite qui est en réalité celle de son père et de son frère, lesquels craignaient, non sans raison, la répression républicaine. L'entrecroisement des deux récits montre finalement combien les mémoires communes se nourrissent de la mémoire historique, et vice versa. Il montre également que la victimisation des Belchitains est à la fois le ciment de leur mémoire collective et le point de contact avec le discours de propagande.

[3] Entretien avec J*, 28 juillet 2010.

[4] Spectator, «Ofensiva de terror y ofensiva de propaganda por parte de los rojos», *El Heraldo de Aragón (EH)*, 30 juin 1938.

Ainsi, les témoignages nous informent sur la relation intime que les individus et les familles ont noué avec la guerre. Cela dit, le statut de victime se construit sur le long temps et ne répond pas à une seule et unique modalité. Il faut distinguer trois modes de victimisation successifs qui ont fini par constituer un même écheveau traumatique : celle qui se produit en temps de conflit et qui est systématiquement valorisée, celle d'après-guerre dont on tend à sous-estimer l'impact, et celle de la répression, qui est généralement éludée.

VICTIMES DE GUERRE

Comme l'a suggéré l'analyse de l'épisode du 5 septembre 1937, le vécu de la guerre est la matrice principale du récit victimaire. Mais à travers ce récit, l'historien se doit d'être sensible aux anecdotes qui, à leur manière, présentent une réalité discordante. Avant même la bataille, les préparatifs qui transformèrent Belchite en camp retranché ont beaucoup marqué les mémoires : les personnes interviewées étaient alors très jeunes, puisque les garçons étaient enrôlés à dix-sept ans. A* raconte comment il fut désigné pour participer aux travaux de fortification avec un compagnon. Alors que la compagnie des sapeurs, les « Barbis », équipait d'ouvrages défensifs le calvaire – *El Saso* – et le petit séminaire, il construisit l'observatoire du capitaine à partir duquel les rebelles organisèrent la résistance, à l'aide des traverses arrachées à la voie ferrée et transportées par un camion réquisitionné à un négociant de céréales. Le bunker fut ensuite recouvert de 50 cm de béton armé[5]. Les plus jeunes furent mobilisés pour apporter de l'eau et des aliments aux soldats retranchés. Ángel Ortín rapporte en 2006 :

> J'avais alors 16 ans et, avec un cheval et une carriole que nous avions, j'allais apporter la nourriture, et les munitions, tout ce qui était nécessaire. Quand c'était ton tour, voilà… c'était comme ça… c'était le conseil municipal qui décidait. Même chose pour Juan ou Pedro : tout le monde devait y aller. L'employé de mairie venait chez nous : « Eh oui, demain, c'est à toi d'aller à… » Et en route[6] !

Quant aux femmes, elles avaient pour tâche de laver le linge des soldats et Josefina Cubel raconte :

> Nous, c'est-à-dire ma mère et moi, nous lavions beaucoup de linge pour les soldats, mais gratis. Nous en logions 4 ou 5, et ils venaient à la maison et malgré le peu que nous avions, ma mère leur donnait… quelque chose[7].

[5] Entretien avec A*, 1er septembre 2008.

[6] Entretien avec Ángel Ortín, dans Monesma, 2006. Dans un reportage récent, Ismael Beltrán apporte un témoignage similaire : à 15 ans, Ismael Beltrán « aidait les franquistes [sic] à construire des parapets avec d'autres garçons du village sous les ordres du l'employé de mairie pendant les 15 jours du siège ». Voir Pedro Corral, Gonzalo Zanza, «La guerra de nuestros antepasados», *Blanco y Negro,* 4161, 28 mars 1999, pp. 38-45.

[7] *Ibid*.

A*, dont la famille était propriétaire d'un atelier de menuiserie, fut également mobilisé pour construire des cercueils qu'il acheminait jusqu'au bâtiment du service sanitaire où les cadavres étaient entreposés. Rapidement, le bois vint à manquer et il dut participer à la construction de fortifications pour protéger la ville des attaques des républicains. L'enrôlement plus ou moins spontané des villageois nous renseigne sur la mobilisation générale de la population, mobilisation qui entre en contradiction avec le récit victimaire qui en fait l'objet d'un conflit qui les dépasse.

Pendant l'assaut, les Belchitains se réfugièrent dans les caves des maisons, les *bodegas*. Les troupes assiégeantes coupèrent l'électricité ainsi que l'alimentation en eau qui était acheminée par conduites depuis la retenue de Almonacid de la Cuba, située à 5 km en amont de Belchite. La soif est le souvenir le plus marquant des témoins terrés dans les *bodegas* : le peu d'eau disponible étant gardé pour les blessés et les soins, la population en fut donc réduite à consommer l'alcool entreposé là. Dans les tranchées, les soldats réservaient l'eau aux blessés et au refroidissement des armes à feu si bien que la petite histoire veut qu'ils en aient été réduits à boire leur propre urine. Au fur et à mesure que le village était investi, maison après maison, les habitants et les militaires se concentrèrent dans les lieux considérés comme les plus sûrs : parmi eux, la *bodega* de la *Casa de la Domi*, qui jouxtait la mairie, était le seul édifice du village construit en béton armé. De même, des femmes et des enfants cherchèrent refuge dans l'église San Martín qui servait d'hôpital de campagne. Pour leur malheur, le clocher de cette église abritait également un foyer de résistance qui fut la cible de nombreux tirs d'artillerie. Ces attaques eurent raison de la voûte de l'édifice qui s'effondra sur les réfugiés, comme en témoigne Ismael Beltrán[8]. Selon l'agence de presse républicaine Agence Espagne, ce furent les phalangistes qui, en se retirant, prirent en otage les femmes et les enfants[9]. Le capitaine Santapau se serait illustré alors par sa cruauté en exécutant ceux qui refusaient de le suivre[10]. L'épisode, qui fut souvent repris par la propagande franquiste ultérieurement, ne figure curieusement pas dans le principal témoignage dont nous disposons : *Emociones de un sitiado*, d'Emilio Oliver Ortiz. Par contre, d'autres personnes attestent une répression phalangiste très dure à l'encontre de ceux qui refusaient de se plier aux impératifs de la défense à outrance du village[11].

[8] *Ibid.*

[9] Agence Espagne, 8 septembre 1937.

[10] *El Sol*, 8 septembre 1937, p. 1 : « Les fascistes, se voyant perdus, assassinèrent de nombreux habitants qui refusèrent de se replier avec eux jusqu'aux bâtiments officiels ».

[11] Agence Espagne, 13 septembre 1937. Une lettre collective aux origines douteuses, rédigée par trois prêtres du village après la conquête des républicains et adressée au général Pozas, dénonça par exemple les « actes de terreur véritablement abominables commis dans la ville de Belchite alors qu'elle se trouvait au pouvoir des rebelles. Ceux-ci allèrent jusqu'à fusiller près de 10 personnes dont plusieurs femmes, sans que le motif de ces exécutions ait été connu de nous ».

BOMBARDEMENTS ET RÉFUGIÉS

Parmi les témoins civils, les souvenirs de la bataille sont fréquemment liés aux bombardements. Il n'est guère étonnant que ces derniers ressortent si nettement parmi les témoignages parce qu'ils participèrent du climat de terreur qui caractérisa ces journées, créant ce que Peter Sloterdijk désigne comme une « atmo-terreur[12] ». Bien que Belchite ait surtout souffert de tirs d'artillerie, ce sont les bombardements aériens qui ont frappé les esprits. La population, prise de panique, se réfugia aussi dans des grottes situées en contrebas de l'église San Martín, abri naturel efficace contre les impacts de projectiles (fig. 3, p. 34). La majorité des bombardements affectèrent les lignes républicaines et lorsque les trimoteurs et les chasseurs du camp rebelle balayèrent le ciel, les villageois s'enthousiasmèrent :

> La beauté de cette énorme masse d'avions qui, volant tranquillement et calmement, faisaient un, deux, quatre et cinq tours au-dessus des lignes ennemies, pilonnant tout ce qui s'y trouvait, *est peut-être la chose la plus impressionnante dont se souviennent les survivants* de cette geste qui a fait de Belchite un nom sacré dans la bouche de tous les Espagnols[13].

Le thème des bombardements aériens n'est pas anodin : dans les mémoires communes, il est la manifestation la plus évidente de la terreur provoquée par la guerre ainsi que de sa radicale cruauté. Pour la propagande, il est une occasion largement exploitée de dénoncer la barbarie de l'ennemi qui vise indistinctement la population civile. D'un côté comme de l'autre, les victimes sont toujours des « femmes, vieillards et enfants[14] » : leur attente angoissée, les yeux levés au ciel, est l'un des motifs iconographiques les plus répétés de la guerre d'Espagne, notamment dans la célèbre photographie intitulée *Niños refugiándose al llegar los aviones facciosos*, de Manuel Albero y Segovia, et dont la force dramatique provient de ce que le spectateur observe des enfants scrutant un danger demeuré hors-champ. Les villageois témoignent :

> Rien qu'au bruit de l'avion, nous savions si c'étaient des *nacionales* ou des Rouges, je ne sais pas pourquoi. Ah, ceux-là, ce sont les nôtres ! [regardant le ciel]. On n'a pas peur mais ce Pintamantas [pilote républicain] venait… Ah ! Si ça avait été des bombes comme celles de maintenant…

> Quand ils tirent avec le canon, alors là, tout le monde aux abris. Tout le monde. Dans les caves et les galeries qu'il y avait dans les rues. Tous dans les refuges. Et l'aviation. Il y avait une sirène qui se mettait en marche quand il y avait les avions et tout le monde courait, courait aux refuges…[15].

[12] Traverso, 2007, p. 142.

[13] «Cómo cumplió Belchite la misión sagrada de resistir hasta el último momento la feroz embestida de las hordas marxistas», *EH*, 7 novembre 1937. Je souligne.

[14] *EH*, 9 juillet 1938.

[15] Monesma, 2006.

Fig. 3. — Église Saint-Martin de Tours
Cliché : St. Michonneau.

La peur du bombardement aérien fut probablement sans proportions avec la nature réelle du risque : selon José María Maldonado, en dépit de la difficulté à distinguer dans les documents d'archives les décès au combat de ceux causés par des bombardements, le nombre des victimes d'attaques aériennes s'élève à quelques dizaines de personnes pour tout l'Aragon en guerre. Le décompte fait par *El Heraldo* en juillet 1938, qui faisait état de 19 985 victimes pour l'ensemble de l'Espagne, dont 590 pour la seule région de Saragosse, est des plus fantaisistes[16]. À Belchite même, on ne dispose pas de preuves irréfutables de ce type de décès ni de témoignages directs. Le contraste entre perception et réalité nous renseigne sur l'intensité de la peur des civils qui assimilèrent l'aviation à une arme totalement inédite et particulièrement inquiétante. De ce point de vue, l'émotion suscitée rattache la bataille de Belchite à l'imaginaire des bombardements qui frappèrent si durement certaines villes républicaines, alors même que le récit de la propagande nie la singularité de l'impact émotionnel des attaques aériennes en présentant le siège de Belchite comme une bataille d'artillerie tout à fait classique.

Une fois conquis par les troupes républicaines, le village ne retourna pas immédiatement à la normale. Les autorités loyales organisèrent en effet l'évacuation massive de la population restante, en priorité les femmes, enfants et vieillards (fig. 4). Les blessés furent transportés juste après la bataille, par ambulance depuis le poste d'essence, comme en témoigne le cas de J*, qui partit pour Alcañiz pendant sept mois[17]. Le journal *El Sol* écrivait le 8 septembre

[16] *EH*, 9 juillet 1938.

[17] Entretien avec J*, 28 juillet 2010.

1937 que « l'on a transporté la population civile évacuée vers l'arrière-garde aragonaise où elle est traitée avec sollicitude[18] ». La présence des civils — dont le nombre est exagéré — permet de justifier aux yeux de la presse républicaine la longueur du siège : ce serait par humanité que le haut commandement républicain aurait retardé l'assaut final[19]. Il est certain que l'état-major proposa aux chefs phalangistes d'évacuer la population civile au moins à une reprise, ce que ces derniers refusèrent. On ne peut pas absolument écarter l'hypothèse d'une prise en otage de la population civile, comme à l'Alcazar de Tolède. Il est possible que cette pratique du « bouclier civil » ait été imitée par les défenseurs de Belchite, un an après les événements tolédans.

Les photographies prises par Luis Vidal pour la revue illustrée *Crónica* furent publiées immédiatement après l'entrée de l'armée républicaine, le 9 septembre 1937. Le reportage mêle des clichés des troupes hilares, de blessés évacués sur des brancards, de ruines et de femmes évacuées dans des camions de fortune. Un second reportage paru le 18 septembre dans *Estampa* renseigne également sur l'évacuation des Belchitains. Les archives photographiques de la compagnie Lincoln montrent, quant à elles, des enfants en haillons sur le point d'être déplacés à l'arrière[20]. L'ordre d'évacuation ne fut pas admis par toute la population, dont une partie tenta de s'installer coûte que coûte dans le village en ruines : d'après Eduardo Fuembuena, une cinquantaine de familles demeurèrent sur place[21]. Celles qui avaient été dispersées parvinrent parfois à se recomposer : ainsi, la mère de J* la rejoignit à Alcañiz après quatre mois d'éloignement. Cependant, le retour au village ne fut envisageable que bien plus tard, après la reconquête du Bas Aragon et l'arrière-pays valencien par les troupes rebelles, au printemps 1938.

VICTIMES D'APRÈS-GUERRE : L' « AUTRE BATAILLE »

L'évacuation inaugurait un temps de misère et de détresse qui marqua profondément les consciences. Un mois après la visite de Franco à Belchite, en mars 1938, le flux de réfugiés ne cessait de grossir alors que les maisons avaient été pillées pendant l'occupation républicaine. J*, qui revint au village en septembre 1938, se souvient de la misère des habitants :

> Tout ce que nous avions nous a été enlevé par les républicains. Quand nous sommes revenus, il ne restait même pas une assiette. Nous n'avions rien. Tout avait été nettoyé. Tout. Alors, dès que nous avons pu, nous sommes allés acheter un lit[22].

[18] *El Sol*, 8 septembre 1937, p. 1.

[19] Agence Espagne, 9 septembre 1937.

[20] *Harry Randall*, 2014.

[21] Eduardo Fuembuena, «Lo que padecieron Belchite y Fuendetodos bajo la barbarie marxista», *EH*, 12 mars 1938.

[22] Entretien avec J*, 28 juillet 2010.

Orlando évoque pour les lecteurs de *El Heraldo* ces conditions de survie difficiles :

> Sous la vive clarté de la lune, je contemple le défilé des gens et je demande au maire où ils vont se loger. La nuit est froide et ventée. Il n'y a pas de matelas ni de couvertures ni de pièces habitables. Il me répond qu'il ne le sait pas lui-même et que pour répondre aux besoins urgents, il faut au minimum mille couvertures et cinq cents matelas[23].

Les archives municipales reflètent bien la situation de détresse de la population civile : le médecin réclama au conseil municipal un salaire dans la mesure où l'extrême pauvreté des patients l'empêchait de facturer les soins[24]. Le village vécut au rythme des dons provenant de particuliers ou d'associations caritatives, comme les Quakers américains ou le gouvernement militaire qui distribuèrent des vêtements et de l'argent aux familles les plus nécessiteuses[25]. Un témoin, Francisco Ortiz, résume d'un trait cette situation alarmante : « Nous vivions comme des rats dans un village détruit[26] ».

VIVRE ENTRE LES RUINES

Pour les habitants, la nécessité de survivre et de restaurer les ruines devint pressante. Un article de 1943, qui décrit les Belchitains terrassés par la « stupeur et la pauvreté », évoque aussi les reconstructions menées sans autorisation :

> Le premier élan des Belchitains à leur retour fut de réparer les maisons pour que la vie reprenne son cours […]. Leurs maisons fissurées, sans tuile, sans vitres, représentaient le présent sûr et perfectible […]. Et ils commencèrent à étayer les cloisons, à redresser les portes, à remettre des tuiles, à déblayer les rues. Le rêve de la reconstruction s'évanouissait à chaque salve d'artillerie ou au moindre bourdonnement d'avion[27].

Ces initiatives allaient à l'encontre de la volonté du régime de conserver intactes les ruines du village, mais il était impossible de les empêcher dans la mesure où ces dernières étaient avant tout considérées comme un danger à combattre : les archives municipales comportent en effet des preuves d'effondrements intempestifs causant des victimes. Ainsi, un fonctionnaire des postes témoigna du danger qui le menaçait :

[23] Orlando, «Ramos de laurel y de olivo en Belchite…», *EH*, 12 avril 1938.

[24] Archivo Municipal de Belchite (AMB), Actas, 27 novembre 1938.

[25] AMB, Actas, 6 avril et 10 décembre 1938.

[26] Pedro Corral, Gonzalo Zanza, «La guerra de nuestros antepasados», op. cit.

[27] «Se ha cumplido la solemne promesa del Caudillo de edificar un nuevo Belchite», *EH*, 18 juillet 1943.

> Hier soir, comme les fortes secousses que je ressentais depuis plusieurs nuits persistaient avec encore plus d'intensité, j'ai pu constater que cela provient de décombres qui tombent des toits et des murs et qui tombent en grande partie au-dessus de la poste et d'un logement jusqu'à présent déclaré habitable, ce qui laisse supposer qu'il est de plus en plus dangereux[28].

Au mois de janvier 1940, l'effondrement d'un édifice blessa grièvement dix personnes : « La cause de cet accident réside dans l'état de détérioration des quelques constructions de Belchite qui ne sont pas complètement en ruine[29] ». Le 16 mars 1940, un conseiller municipal demanda à ce que soit affiché un arrêté interdisant l'accès des ruines aux enfants. Un an plus tard, il est fait mention de la tâche des militaires qui « pendant la nuit ont travaillé pour laisser dégagée la voie publique, coupée en raison de l'effondrement des maisons n° 3 et n° 5 de la rue de l'église[30] ». Le danger des ruines venait également de ce que les ordures et les immondices s'y accumulaient, provoquant un problème de santé publique[31].

Au départ, le dégagement des ruines fut à la charge de la municipalité, comme le prouvent les comptes municipaux de 1938[32]. Les militaires purent aider ponctuellement à la tâche mais ce fut surtout la Direction générale des régions dévastées (DGRD) qui s'en chargea par la suite en mobilisant les prisonniers du camp des détenus[33]. Au lendemain de la guerre, le plus urgent fut la réinstallation des services élémentaires de l'État : la poste, l'école, la garde civile. Cette dernière bénéficia du premier effort de reconstruction dans le nouveau village et la vaste caserne finit par abriter d'autres services administratifs[34]. Ensuite, la DGRD, organisme créé par le franquisme pour gérer la reconstruction, fit supporter le coût des destructions préventives et des déblaiements aux propriétaires des bâtiments présentant un danger : ainsi en juillet 1944, une circulaire invita les habitants ayant terminé les travaux des champs à déblayer et à réparer les trottoirs se situant devant chez eux[35]. À la fin des années 1940, ayant reçu une notification de la municipalité, la propriétaire d'un édifice menaçant ruine eut trois jours pour faire évacuer les lieux et dut en outre assumer le coût de la destruction[36]. Lorsqu'un bâtiment s'effondrait en causant des victimes, une enquête judiciaire était ouverte pour établir si la déclaration d'état de ruine avait été dressée en bonne et due forme, si le propriétaire avait obtempéré aux notifications municipales et si les habitants

[28] AMB, Correspondencia, Carta del encargado del servicio local de telégrafo, 3 février 1940.
[29] *EH*, 26 janvier 1940.
[30] AMB, Actas, 15 mars 1941.
[31] AMB, Actas, 31 mars 1940 et 30 avril 1943.
[32] Par exemple, AMB, Cuentas, 22 octobre 1938.
[33] Par exemple, AMB, Actas, 31 juillet 1944.
[34] AMB, Actas, 19 février 1940.
[35] AMB, Actas, 31 juillet 1944.
[36] AMB, Actas, 14 juillet 1948.

avaient reçu un ordre d'évacuation. L'administration tendait en général à décliner toute responsabilité[37]. Le traitement du problème des ruines avait de quoi rendre amers les propriétaires d'édifices urbains endommagés : d'un côté, il leur était interdit de procéder à la reconstruction qui allait à l'encontre du projet de Franco mais, d'un autre, ils étaient tenus pour responsables des conséquences d'un effondrement intempestif. En assumant le coût des démolitions obligatoires sous peine de poursuite judiciaire, ils étaient comme frappés d'une double peine.

Le problème posé au régime franquiste par l'ampleur des destructions était un défi important. Un article de septembre 1939 tenta de chiffrer le volume des décombres dans tout l'Aragon : il était estimé à 80 000 m², soit 112 000 tonnes de gravats dont le transport aurait exigé 56 000 camions formant une file de près de 112 km[38] ! Ces estimations émanant de la DGRD ne prenaient en compte ni les réparations effectuées à l'initiative des habitants, ni les édifices en ruines non déclarés. À Belchite, un rapport dressé par la municipalité en date du 5 novembre 1938 fait état de 1 150 bâtiments entièrement détruits et de 175 partiellement démolis sur le total des 1 325 édifices que comptait la localité avant guerre. Au total, près de 80 % des constructions de Belchite étaient concernées ; pour les logements, le taux de destruction atteignait 92 %, soit 914 logements sur 990. La valeur globale des destructions s'élevait à 7,3 millions de pesetas pour les logements et à 1,5 million de pesetas pour le reste du bâti (granges, garages, entrepôts, commerces, etc.)[39].

Une seconde enquête plus précise menée en avril 1940, deux ans après les combats, faisait état de 89 % de logements détruits, une proportion stable par rapport à la statistique antérieure[40]. Si l'on compte le village et de ses environs immédiats, le taux était de 72 %. En rapportant ces résultats au nombre de familles résidant à Belchite, il apparaît que plus de trois quarts d'entre elles étaient logées dans des bâtiments endommagés, une proportion qui dépasse 80 % dans le bourg. Deux tiers d'entre elles étaient propriétaires. Aucune rue ne fut épargnée par les destructions et une seule présentait une majorité de logements intacts (calle del Barrio Alto) ; rares étaient celles qui offraient un bilan équilibré (calle del Ferial et calle de Santa Anna). Toutes les autres accusaient un déficit très net en logements non détruits : dans la calle Mayor par exemple, seules huit familles bénéficiaient de conditions de vie normale contre 119 familles qui vivaient dans des conditions précaires. La partie la plus endommagée, à l'est du village, se situait autour de l'église paroissiale San Martín (calle del Pozo, calle de las Monjas, calle de la Iglesia, etc.). Au total, en 1940, une seule famille sur six vivait dans des conditions décentes. Malgré les efforts de la municipalité, les agents de l'État ne trouvaient pas

[37] AMB, Actas, 1er mars 1948.

[38] «Labor importante que se realiza para restaurar los pueblos aragoneses destruidos por la guerra», *EH*, 21 septembre 1939.

[39] AMB, Correspondencia, Informe, 5 novembre 1938.

[40] AMB, Correspondencia, Informe de la Alcaldía, 30 avril 1940.

non plus de logements de fonction ; c'était le cas pour le postier du village en 1941[41]. Quant à la maîtresse d'école, elle vécut de nombreuses années chez un particulier, puis dans une salle jouxtant les urgences[42]. En 1948 encore, un charpentier de *Regiones Devastadas* disait vivre dans une maison sur le point de s'effondrer[43].

DES CONFLITS PERMANENTS AUTOUR DES RUINES

Dans ces conditions, la réinstallation des habitants après plusieurs mois d'absence tourna au conflit. Le droit de propriété n'avait plus guère cours et ce fut l'ordre d'arrivée dans la bourgade qui commanda la logique d'installation des familles : au printemps 1938, les plus conservatrices furent les premières à regagner le village mais, rapidement, le retour des habitants réfugiés en Catalogne et dans le pays valencien créa un grave problème. Dès mars 1939, le gouverneur civil rapportait que « en raison de l'arrivée dans cette localité *de certains habitants provenant de la zone rouge*, des incidents se sont produits, à cause de plusieurs femmes qui ont tenté de les agresser[44] ». Les plaintes des anciens propriétaires affluèrent : en août 1939 par exemple, Prudencio Nogueras Granell trouva dans son logis une habitante qui refusait de partir[45]. Si les autorités n'avaient pas intérêt à remettre en question le droit de propriété, leur approche fut dictée par des motifs idéologiques : le Gouverneur présenta le problème comme « [un] conflit que cette mairie a sans cesse à mesure que reviennent *les habitants plutôt à gauche* car 90 % des bâtiments sont détruits ». Dans la mesure où il identifiait les « habitants provenant de la zone rouge » et « les habitants plutôt à gauche », il décida de renvoyer les réclamations devant le Tribunal de responsabilité politique[46]. La menace qui pesa alors sur les familles réclamant leurs anciens logements fut telle qu'elle les dissuada d'entamer une quelconque démarche pour recouvrer leurs biens. En effet, après cette date, les plaintes disparaissent des archives. Si le droit du plus fort, c'est-à-dire du vainqueur, s'imposa avec évidence dans le bourg, la construction du village de l'Aide sociale visa à corriger les effets les plus criants de la crise du logement. Il permit aussi de confiner les familles « plutôt à gauche » dans un lieu isolé, claire traduction de la relégation sociale dont elles étaient l'objet. Il n'est pas étonnant dès lors que pour les gens du village, le camp de *las Flechas* (Les Flèches) porte le surnom *Rusia* (Russie) (fig. 4, p. 40).

[41] AMB, Actas, 30 janvier 1941.
[42] AMB, Actas, 23 février 1948.
[43] AMB, Actas, 9 mars 1948.
[44] AMB, Actas, 9 mars 1939.
[45] AMB, Actas, 26 août 1939.
[46] AMB, Actas, 5 octobre 1939.

Fig. 4. — Le camp de las Flechas, village construit par l'Aide sociale de la Phalange

Cliché : St. Michonneau.

Pour ceux qui occupaient un logement dans le vieux bourg, la vie quotidienne dans les ruines s'organisa : elle dura pour certaines familles jusqu'en 1963. L'une des principales difficultés fut le rationnement en eau, une denrée rare dans cette région aride : deux fontaines alimentaient trois milliers d'habitants, ce qui engendra des conflits pour l'approvisionnement en eau. En 1941, les habitants furent autorisés à la prélever pendant vingt minutes par jour au prix de 30 pesetas mensuelles[47]. Quant aux denrées alimentaires, elles furent aussi l'objet d'un rationnement très sévère qui poussa les producteurs à l'autoconsommation. Particulièrement mal ressenti, le rationnement de l'huile privait les Belchitains de la production locale réputée de bonne qualité, les condamnant à attendre la livraison, souvent tardive, d'huiles frelatées[48]. Une autre source de scandale social fut l'existence de vols dans les champs environnants, perpétrés constamment par les soldats en garnison à Belchite.

Dans cette économie de pénurie qui caractérisa l'Espagne jusqu'en 1959, la récupération et la vente des matériaux des édifices en ruines furent des occupations

[47] AMB, Actas, 15 janvier 1941. La mesure est confirmée en 1945 : AMB, Actas, 15 mai 1945.

[48] AMB, Actas, 9 avril 1945.

constantes. Même la municipalité s'employa à vendre des éléments tirés d'édifices publics hors d'usage, comme le lavoir par exemple[49]. J* et A* témoignent de cette rapine généralisée mais ne s'accordent pas sur l'origine du méfait :

> SM : – Et la maison du vieux village est devenue…
> J* : – … un tas de terre.
> SM : – Et vous, vous avez tiré profit de certains matériaux ?
> J* : – Non parce que [la maison] n'était pas à moi. Elle n'était pas à nous, nous étions en location. Pour cette raison, nous n'avons absolument rien pris, parce qu'elle n'était pas à moi.
> SM : – Parce que ça, c'est sûr que cela se faisait ?
> J* : – Ouais… Bon… Ils emportaient des portes, des fenêtres, tout…
> SM : – Pour le nouveau village ?
> J* : – Cela ne leur a pas du tout profité : on a défait tout ce qu'ils ont fait[50].

> A* : – Rien. Ils n'ont même pas laissé les clous… dans tout le village, même pas les clous. Ceux-là, ils ont obligé tout le monde à partir du village, et tous dehors. Ici, il n'est resté personne. Et ils sont venus pour piller. Des villages des alentours, de Barcelone, avec des voitures, des charrettes, ils n'ont rien laissé, absolument rien[51].

Pour les propriétaires qui devaient assumer le coût de la destruction des édifices en péril, il valait mieux autoriser les locataires à démonter les parties ruinées des bâtiments et leur permettre d'en vendre une partie, comme le montre une lettre de Ramón Ascane en 1947[52]. Ces arrangements allaient toutefois à l'encontre de la conservation du village souhaitée par le régime. Si la récupération des matériaux des propriétés personnelles était tolérée, celle des ruines voisines, en revanche, ne l'était pas : ce fut pourtant une source de revenu non négligeable pour bon nombre de Belchitains. Ainsi, en novembre 1940, le ministère de l'Intérieur (*Ministerio de Gobernación*) poursuivit deux villageois accusés de vol de matériaux de construction : ces derniers durent restituer ce qu'ils avaient dérobé et payer une amende de 15 pesetas[53]. Plus tard, en 1943, d'autres villageois furent accusés de voler les briques et les tuiles entreposées dans les terrains en construction du nouveau village[54].

Ces données donnent une idée exacte de l'ampleur de la crise du logement à Belchite, après la fin de la guerre. Cela conduisit les autorités à envisager la réhabilitation de bâtiments susceptibles d'abriter la population : une liste dressée en 1950 fait état de 30 logements réparés dans le vieux bourg, preuve de ce

[49] AMB, Actas, 30 avril 1940.
[50] Entretien avec J*, 28 juillet 2010.
[51] Entretien avec A*, 1er septembre 2008.
[52] AMB, Actas, Carta de Ramón Ascane a Jorge García Riberés, 5 mars 1947.
[53] AMB, Actas, Carta del Ministerio de Gobernación al alcalde de Belchite, 3 novembre 1940.
[54] AMB, Actas, 18 mai 1943.

que l'ordre de non-reconstruction ne fut pas aussi sévèrement appliqué que les habitants ne le prétendent aujourd'hui[55].

Au cours d'un entretien, S*, visiblement ému, désigna la période de l'après-guerre à Belchite comme « l'autre guerre ». L'expression dit beaucoup sur l'intensité avec laquelle cette période fut vécue. Elle tend également à considérer les habitants de Belchite comme des victimes de l'après-guerre alors que cette communauté fut traitée avec une attention toute particulière par le régime franquiste et que la dureté des conditions de vie fut loin d'y être homogène. La condition de victime permet donc d'uniformiser des situations et des souvenirs très divers. L'expression « autre guerre » suggère enfin une autre facette de la bataille de Belchite, l'une silencieuse, l'autre abondamment commentée. Ainsi, la mémoire obsédante de la guerre civile fonctionna comme un souvenir-écran qui occulta d'autres désastres.

VICTIMES DE LA RÉPRESSION : LA TERREUR DE L'ÉTÉ 1936

Quelques rares témoignages font état de la vague de répression qui s'abattit sur le village pendant l'été 1936 : alors que les Belchitains de gauche avaient fui vers Lécera, demeurée loyaliste, les phalangistes ratissèrent les campagnes environnantes et procédèrent à de nombreuses arrestations. Les détenus furent entassés dans la prison de Belchite, rue San Roque, et le soir, les phalangistes conduisaient des files de prisonniers par la route du séminaire jusqu'au cimetière tenu par les *requetés*. Là, contre le mur situé à gauche de l'entrée principale, les prisonniers étaient exécutés. A*, qui avait alors 16 ans, dit avoir aperçu deux files de prisonniers conduits sur le lieu de leur exécution.

> En ce qui concerne les fusillades, oui [j'y étais] parce que c'était le début. Jusqu'en mars 37 je ne suis pas parti d'ici, et c'est pour cela que j'ai été engagé de force au service militaire. Là [sur la place] il y avait des mitrailleuses. Ici, à n'importe quelle heure, il y avait des fusillades. Et si ce n'était pas le cas, ceux qui étaient pris dans les villages des alentours étaient mis en prison. [Sur la place] il y en avait peut-être 20, 30 ou 15. Ils les emmenaient en file sur la route du cimetière et là, ils les liquidaient. Même la nuit […]. Une fois, par hasard, j'ai été témoin : je suis parti sur la route, et une fois que je me suis trouvé là-bas, en bas, je me suis assis sur le bord du fossé. J'ai vu que là, il y avait des gars de la Phalange, et par là, qu'ils attendaient d'en… zigouiller quelques-uns. Quelques-uns ! Il y en avait déjà une file. Il y avait deux files, comme d'ici à là. Pour les fusiller. Putain de merde ! Ça, ce sont des assassinats[56] !

[55] Archivo General de la Administración, Obras Públicas, Regiones Devastadas, Correspondencia General, Caja 26/16472, Relación de las reparaciones efectuadas en edificios y viviendas del Viejo Belchite, 1er mars 1950.

[56] Entretien avec A*, 1er septembre 2010.

Le témoignage d'un garçon alors âgé de 15 ans et dont le domicile se situait sur la route du cimetière, confirme les expéditions punitives (*sacas*) quotidiennes qu'il observait à travers les persiennes. J* m'avoue avoir perdu une cousine affiliée au Parti socialiste et qui, détenue puis enfermée dans la prison, fut exécutée au cimetière:

> SM : – On en a fusillé quelques-uns au cimetière ?
> J* : – Une cousine germaine, de 21 ans… c'est là qu'ils l'ont tuée. Ils ont tué cette cousine. Et mon oncle. Mais mon oncle, ils l'ont tué à Saragosse et elle, ils l'ont tuée à la porte du cimetière, à 21 ans… les phalangistes.
> SM : – Il y a eu des morts…
> J* : – … partout.
> SM : – Pourquoi ont-ils tué votre cousine ?
> J* : – Parce que, eh bien… elle était socialiste. Et ils avaient le Centre [ouvrier], parce que mon oncle était concierge, disons qu'il tenait le bar. Le Centre ouvrier, c'est là qu'était mon oncle, celui qu'ils ont tué, oui, parce qu'il vendait à boire à tous ceux-là. Et elle, elle votait et quand il y avait des manifestations, elle y allait avec le drapeau communiste ou socialiste, et les phalangistes sont arrivés là et à dégager ! Elle était en prison et de la prison, ils l'ont emmenée pour la tuer, pas [seulement] elle, beaucoup d'autres[57].

Ces témoignages sont rares et, à la fin de l'entretien, J* me confie ne jamais en avoir parlé à quiconque :

> Jusqu'à maintenant, toi, tu es le seul à qui j'ai dit qu'ils ont tué ma cousine au cimetière. Parce que je ne l'ai jamais dit. Jamais. Pour les morts, je n'ai jamais rien dit. Rien. Ni pour les fusillés, ni pour rien, parce que j'en sais beaucoup, et si j'avais su que tu allais m'[enregistrer], je ne l'aurais pas dit. Je n'aime pas ça[58].

Le témoignage de A* rapporte que des exécutions eurent lieu sur la place de la mairie : il ne peut s'agir de celles des autorités républicaines qui ont été conduites en camion pour être emprisonnées à Saragosse[59]. A*, qui avait 14 ans au moment des faits, m'indique très exactement jusqu'où le sang coula mais il ne peut m'en dire davantage sur ces exécutions qui n'ont laissé aucune trace documentaire : « Là-bas exactement, dans cette encoignure. Ils tiraient depuis là-bas. Et ensuite, ils les mettaient dans une charrette et on les emmenait au cimetière[60] ». Eusebio Morella affirme également que, le 6 août 1936, il vit trois

[57] Entretien avec J*, 28 juillet 2008.

[58] Entretien avec J*, 28 juillet 2008 [NB : pendant tout le temps de l'entretien, l'enregistreur était bien en vue sur la table. L'interviewée l'a oublié et a réagi lorsque j'ai interrompu l'enregistrement, à la fin de la conversation].

[59] Huit des onze maires de capitales cantonales que compte la province de Saragosse furent assassinés, dont Mariano Castillo à Belchite, élu à la suite des élections du Front populaire. Trois conseillers municipaux subirent le même sort : Martín Velilla Nadal, Manuel Navarro García et Andrés Calvo Garcés.

[60] Entretien avec A*, 1er septembre 2010.

de ses parents exécutés sur la place, avec soixante-dix autres personnes : des représentants des syndicats et des partis de gauche, comme Julián Emperador ou encore plusieurs jeunes femmes membres des associations de jeunesse socialiste et républicaine.

L'imprécision de ces témoignages compte moins que la difficulté avec laquelle ces faits sont aujourd'hui commentés, sans doute parce que ces souvenirs cadrent mal avec la politique de mémoire héritée du franquisme. De même, au printemps 1938, plusieurs témoignages font état de deux pratiques répressives dont Maud Joly a montré le lien : la tonte des femmes et le viol. Pendant et après la guerre civile, la peur du viol semble avoir concerné toutes les femmes, quel que soit leur bord. Dans la zone républicaine, la mauvaise réputation attachée aux troupes marocaines est largement attestée tandis que, chez les rebelles, cet acte de violence est évoqué à mots couverts. Ainsi, selon la légende, l'infirmière Agustina Simón qui combattait aux côtés des *requetés* au petit séminaire de Belchite aurait prononcé ces mots souvent repris : « Si l'ennemi entre, je veux mourir » (« *Si entra el enemigo, quiero morir* »). En revanche, un article datant de 1937 propose une tout autre version des faits et elle interprète ces mots comme :

> [Une] phrase qui sort de sa bouche sans aucune arrogance mais avec toute la sincérité de celle qui est prête à mourir pour la Gloire de Jésus-Christ Roi et *qui préfère que son corps vierge répande son sang plutôt que de tomber aux mains de ceux qui pourraient mettre en péril son honnêteté* [61].

Les recherches actuelles ont prouvé que les peurs des femmes en zone républicaine étaient fondées. À Belchite, le viol des femmes soupçonnées de faire partie des Rouges est attesté par le témoignage de Ad*, qui a rappelé en des termes crus celui de sa belle-mère. Maud Joly a montré que pendant la guerre civile, le viol, l'absorption d'huile de ricin et la tonte des femmes furent systématiquement associés et que ces actes violents s'exercèrent également contre des homosexuels ou réputés tels. Les coiffeurs sont les meilleurs témoins de l'un de ces châtiments car ils furent souvent contraints d'exécuter les tontes sous la menace. Ainsi, à Belchite, Eusebio Morella, apprenti coiffeur, rapporte que, pour sa part, « il avait dû couper à ras les cheveux de ces pauvres femmes pour que ces gens-là se moquent d'elles[62] ». Dans le documentaire *Espacios de Guerra* réalisé par Jaime Cinca, les témoins s'accordent à reconnaître que vingt à trente femmes furent tondues dans le village. La mèche de cheveu conservée sur le dessus du crâne était dénommée « les épis d'Azaña » (« *kikirikis de Azaña* »), en référence ironique à la calvitie de Manuel Azaña, président de la République. María Tenas raconte :

[61] José María Vallejo, «El sitio de Belchite», *EH*, 30 octobre 1937. Je souligne.

[62] Pedro Corral, Gonzalo Zanza, «La guerra de nuestros antepasados», op. cit.

> Ensuite, on nous a appelées à la Phalange. On a coupé les cheveux d'une vingtaine, d'une trentaine d'entre nous, je ne sais pas combien nous étions. Ils sont venus à la maison, et jamais ils ne m'avaient appelée par mon prénom car ils m'appelaient toujours par mon surnom. Alors ils sont venus et m'ont dit : « María ? » Et moi je réponds : « Qu'est-ce qu'il y a ? » Quelqu'un me dit : « Tu viens à la Phalange ». Je dis : « Bon… eh bien je vais y aller ». Ils ne me laissaient pas aller et venir dans le village mais ils me faisaient aller à la Phalange. Ma mère dit : « Eh bien, avant d'aller à la Phalange, nous allons chez le maire », mais il n'était pas chez lui ; nous passons chez le juge, mais il n'y était pas non plus et nous nous trouvons nez à nez avec la Marieta à mi-chemin, et elle me dit : « Dis donc, on m'appelle à la Phalange ». Et je dis : « Moi aussi… » Alors je lui ai dit que comme j'appartenais aux Jeunesses libertaires, ils devaient vouloir m'obliger à m'inscrire à la Phalange, j'ai dit comme ça et elle, elle a dit : « Mais moi, pourquoi… ? » En tout cas elle dit : « Bon, nous allons y aller toutes les deux ». Et nous sommes rentrées ensemble dans les locaux de la Phalange et ils ne nous ont pas laissées sortir. Et là, il y avait un tas de filles, et ils ne laissaient sortir personne ; c'était pour nous couper les cheveux et [rires] nous étions comme du bétail tondu, en petite bande dans la rue et ensuite, ils sont venus me chercher pour me faire défiler dans tout le village avec les cheveux coupés. Il y en avait une qui te poussait, une autre qui te pinçait. La totale ! On m'en a fait voir de toutes les couleurs ! Et huit jours après m'avoir coupé les cheveux, on m'a mise en prison[63].

D'UN RÉCIT VICTIMAIRE L'AUTRE

Ainsi, entre politique de mémoire franquiste et mémoires des habitants, coexistent plusieurs discours victimaires dont l'élaboration et l'interprétation peuvent se situer à divers niveaux. Le premier niveau, qui correspond à l'époque de la guerre, révèle une articulation relativement cohérente entre la narration de la propagande et les souvenirs individuels ou familiaux des Belchitains. À un deuxième niveau, celui de l'après-guerre, se développent des tensions, voire des contradictions entre le récit triomphaliste de la reconstruction et la dure réalité de la vie quotidienne des « vaincus », passée le plus souvent sous silence. À un troisième niveau, la répression est absente des récits mémoriels, ce qui traduit l'empreinte de la propagande franquiste, si prégnante qu'elle occulte les drames passés et en empêche même leur formulation.

Il est essentiel de noter qu'à ces niveaux d'élaboration du discours correspondent des formes de reconnaissance sociale diverses et changeantes. Il est donc nécessaire de prendre en compte la réception de la société et la sensibilité à la victimisation au cours du temps. Si dès les années 1940, les témoignages

[63] Entretien avec María Tenas, dans Monesma, 2006.

de la guerre passent toujours par la médiation de journalistes ou de commentateurs extérieurs au village, ceux de l'après-guerre tendent à être écartés de l'espace public pour être confinés à celui des familles. Dans les années 1960, le récit de la guerre ne rencontre guère d'écho dans la société et les souvenirs des victimes ou de la répression ne sont pas non plus audibles. Après le relatif consensus de la transition qui gomme plus ou moins consciemment les souvenirs gênants de la guerre et du franquisme, dans les années 1990, la montée en puissance du témoignage permet de faire affleurer de nouvelles mémoires et, par conséquent, de nouveaux désastres : l'après-guerre et sa cohorte de misère et d'émigration, la répression. La presse a accompagné l'avènement de ce qu'Annette Wieviorka a dénommé « l'ère du témoin[64] » : à Belchite, des interviews restituèrent de plus en plus souvent ces paroles directes : celles du maire, d'abord, ou bien celles de l'architecte, Pascual Úbeda, chargé de relever le plan des ruines du vieux village[65], et enfin, dans un article de *Blanco y Negro* de 1999, celle des vétérans des deux camps. Les témoignages des soldats José Granell et Tomas Quintin furent complétés par ceux d'habitants du village comme Eusebio Morella, apprenti coiffeur, Ismael Beltrán ou Francisco Ortín. Cette démarche tendait du coup à établir une équivalence entre deux expériences opposées de la guerre, non seulement celles des combattants, mais aussi celles des civils. Le reportage était illustré par une photographie où tous les survivants posaient ensemble en se tenant amicalement par les épaules et l'un des vétérans concluait : « Nous sommes tous kaputt », comme si le temps était le seul vainqueur de la guerre[66].

En 2003, un nouveau témoignage servit de titre à un article intitulé « Le pire ce sont les images des réfugiés. Moi aussi j'ai fui Belchite », comme si un témoin prenait directement la parole. Le journaliste demanda à des Belchitains de réagir aux images du bombardement de Bagdad. Baltazar Álvarez, 80 ans, commentait : « À notre époque, il n'y avait pas de sirènes comme celles que l'on entend maintenant à Bagdad ». Adolfo Castro, 74 ans, avoua que « À la maison, bien sûr que nous parlons de ce qui se passe dans le Golfe. Beaucoup d'entre nous s'identifient à tout cela[67] ». La mémoire des événements de 1937 se trouvait ainsi réactivée par l'actualité et les témoins étaient invités à tisser les fils entre présent et passé. À partir des années 2000, le recours de plus en plus systématique aux témoins offrit à ces paroles rapportées un statut inédit, celui de source principale de la vérité historique, et il consacra l'ancrage dans l'opinion publique de la notion discutable de « mémoire historique », qui marqua consubstantiellement le triomphe d'une nouvelle lecture victimaire de l'histoire où le témoin semblait avoir été dépossédé de toute emprise sur le cours des événements qu'il rapportait.

[64] Wieviorka, 1998, p. 12.

[65] «El viejo Belchite se muere en el olvido», *EH*, 17 avril 1995 ; «Dejar caer el Belchite Viejo es una barbaridad», *EH*, 26 mars 1998.

[66] Pedro Corral, Gonzalo Zanza, «La guerra de nuestros antepasados», op. cit.

[67] «Lo peor son las imágenes de los refugiados. Yo también hui de Belchite», *EH*, 20 mars 2003.

L'intérêt manifesté par la presse à des témoins âgés qui ne tarderaient pas à disparaître tendait à instaurer la guerre civile comme un traumatisme insurmontable pour la société espagnole, mais sur un mode très différent de l'immédiat après-guerre. Désormais, le récit du conflit évolua vers la forme consensuelle de *l'expérience de guerre*, par-delà les divisions idéologiques du passé. Après un discours opposant caricaturalement des « victimes » et des « bourreaux », on passa aux récits de ceux qui avaient été « frappés » par la guerre (*afectados*) qui regroupaient toutes les expériences et les mémoires contradictoires sous une seule et même bannière, celle d'un profond pacifisme. La figure du *Caído*, le héros-victime du récit franquiste, figure jadis aristocratique, devint un simple *afectado*, figure démocratique dont la souffrance pouvait être partagée. Cette nouvelle « étiquette » conférait un statut universel aux victimes qui, à la lumière de leur expérience particulière, celle de la guerre d'Espagne, étaient autorisées à commenter les conflits en ex-Yougoslavie ou dans le Golfe. Cette reconfiguration de la figure de la victime permettait d'accueillir de nombreux contenus autrefois antagonistes et permit d'asseoir son succès grandissant dans la société espagnole.

Aujourd'hui, la mort due à la guerre est absurde, presque incompréhensible. Les témoins expliquent qu'elle fut simplement le fruit du hasard, de la malchance, ou du caprice des bourreaux :

> SM : – Y a-t-il eu beaucoup d'exécutions à cette époque ?
>
> A* : – Par caprice, pour s'amuser. Non pas ici [sur la place]. Mais à l'extérieur, là où il y a le lac — tu l'as sûrement vu — ils en ont fusillé 2 ou 3… par caprice, pour s'amuser. « Hé ! Allez ! En avant ! Nous avons besoin de toi ». Ils le prennent, ces bourreaux, il y en a dans le village qui n'ont aucun scrupule. En avant ! Ils leur ont tiré deux fois dessus. […] ceux-là, on a fusillé leur père. On a fusillé leur père parce qu'il avait la caisse de la fabrique d'huile et qu'ils voulaient récupérer les bénéfices. Juste comme ça. Juste parce qu'ils avaient le pouvoir[68].

Cette vision désidéologisée de la guerre, la victimisation la rendit possible en réunissant dans un même discours des mémoires éparses, comme si le choc de la guerre civile avait produit des collectifs victimaires stables dans le temps. Il n'en demeure pas moins vrai qu'à Belchite, derrière le grand récit de guerre, privé de son éclat par le contexte démocratique, les mémoires communes apparaissent éclatées et l'interaction entre souvenirs personnels ou familiaux et politiques de mémoire reste fragile. Les mémoires communes semblent bien aléatoires dans la mesure où elles reposent sur une matière vivante mais informe, à partir de laquelle toute tentative d'élaboration d'un discours cohérent semble vaine, comme si aucun récit n'était susceptible de réunir ces souvenirs toujours fragmentés et contradictoires.

[68] Entretien avec A*, 1er septembre 2010.

A* : – Mais il y avait toujours cette haine […] comme pendant la guerre. « Moi, on a tué mon père », un autre, on a tué son frère, et cette haine, eh bien, elle reste. Et elle reste encore aujourd'hui.

SM : – Et vos enfants, ils sont au courant ?

A* : – Ils sont au courant par les racontars. Mais ceux qui l'ont vécue [cette guerre], ceux qui avaient 12 ans, 10 ans, 5 ans, ils se souviennent et elle est toujours présente.

SM : – On en parle dans le village ?

A* : – Non, non, non, pas du tout.

SM : – Ce n'est pas possible ?

A* : – Non, non, jamais[69].

[69] Entretien avec A*, 1er septembre 2010.

LA CIUDAD UNIVERSITARIA: DEL TEATRO DE OPERACIONES AL TEATRO MONUMENTAL SOBRE LAS RUINAS

Rafael R. Tranche
Universidad Complutense de Madrid

EL FRENTE DE MADRID Y LA CIUDAD UNIVERSITARIA

Cuando el 6 de noviembre de 1936 las tropas nacionales llegan a las inmediaciones de Madrid, muchos, incluido el Gobierno republicano (que al día siguiente saldría camino de su nueva sede en Valencia), la dan por perdida. Una estimación lógica si pensamos que el grueso de las fuerzas sublevadas estaba formado por los Regulares marroquíes y la Legión Española, más el apoyo logístico y material de la Alemania nazi y la Italia fascista. Sin embargo, una suma de factores, incluido el descubrimiento fortuito del plan de ataque enemigo, permitió resistir el asalto iniciado el 7 de noviembre con la Ciudad Universitaria como inminente escenario principal. Aunque previamente se habían producido duros enfrentamientos armados en otras zonas, la lucha por la conquista de la capital fue durísima y brutal. Así lo recogía Manuel Chaves Nogales en su crónica *La defensa de Madrid*: «… se produjo lo que hasta entonces no había habido en toda la guerra civil, una mortandad espantosa, unas cifras de bajas aterradoras[1]». Ante la crítica situación, el 9 de noviembre las primeras unidades de las Brigadas Internacionales se incorporan al frente. El día 15, efectivos del Ejército Nacional consiguen penetrar en el campus tras encarnizados combates. El 16 de noviembre las tropas del general Asensio toman la Casa de Velázquez y la Escuela de Ingenieros Agrónomos. El 17 continúa el avance del Ejército Nacional llegando al Hospital Clínico, donde se lucha planta por planta.

Mientras tanto, la ciudad es sometida a intensos bombardeos esos días que causan centenares de víctimas civiles y grandes destrozos materiales. José Moreno Villa escribirá:

[1] Chaves Nogales, 2011, p. 80.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 49-64.

> Los suelos están sembrados
> de cristales, y las casas
> ya no tienen ojos claros,
> sino cavernas heladas,
> huecos trágicos[2].

El 19 es herido Buenaventura Durruti cuando se dirigía a inspeccionar las posiciones de su unidad en la Ciudad Universitaria y morirá al día siguiente. Los combates prosiguen con idéntico fragor hasta que se estabilizan las posiciones. Las tropas nacionales han conseguido adentrarse en el interior de la Ciudad Universitaria, dominando una «bolsa» por la que acceden a través de un solo paso (la llamada «pasarela de la muerte») desde la Casa de Campo, pero no han podido ocupar la ciudad. El 23 de noviembre Franco celebra una reunión con sus generales en Leganés, una población cercana, y deciden renunciar al asalto directo de la capital. Lo que iba a ser una rápida operación de conquista se convirtió en un frente estable, como parte de una guerra de desgaste, prolongado hasta que el 28 de marzo de 1939 el ejército franquista toma la capital.

UN INESPERADO TEATRO DE OPERACIONES

La irrupción de la guerra en la Ciudad Universitaria transformó un proyecto educativo en inesperado teatro de operaciones y convirtió sus instalaciones en un laberinto de trincheras, pasadizos subterráneos y edificios en ruinas. Las crónicas periodísticas y literarias del momento resaltarán esta metamorfosis, glosada por ambos bandos como representación del heroísmo y el sacrificio de los combatientes. Firmas de muy distinto signo, como Juan Deportista, El Tebib Arrumi, Julián Zugazagoitia, Eduardo de Guzmán, Chaves Nogales, Clemente Cimorra, Jesús Izcaray o Geoffrey Cox, detallarán el modo en que los combates se adaptan a esa orografía hasta agotar las fuerzas y pulverizar el terreno:

> Es el exponente máximo de la lucha llevada a un tren que tal vez no se igualó en las guerras que ilustran de grabados tremendos las páginas de batallas históricas. Cada tabique, cada ventana, cada ángulo, cada umbral han sido un combate encarnizado. Después de las ametralladoras, que se comen en el avance la corta distancia, las bombas de mano que se estrellan contra los tabiques y los horadan; después, el pecho descubierto[3].

Dentro de este entorno desolador, dos edificios simbolizan el grado de destrucción resultante: el Hospital Clínico y la Casa de Velázquez, no solo por

[2] Moreno Villa, «Madrid frente de lucha».

[3] Cimorra, 1938, p. 369.

la intensidad de la lucha desarrollada en ellos, sino porque patentizan la contradicción entre su función inicial y su destino trágico. Es más, uno de los elementos escultóricos vinculado a este último edificio, el caballo inclinado y sin jinete de la estatua ecuestre de Velázquez, se convirtió en uno de los iconos asociados a dicha batalla[4].

Todo ello dará lugar a un complejo relato en el que, junto a los medios de comunicación, participan la propaganda de partidos, sindicatos y Gobierno, la movilización ciudadana, las artes plásticas, la literatura, la fotografía, el cine, la cartelística, la música… Sin embargo, serán sin duda la fotografía y la literatura las que mejor capten esos primeros compases de la batalla de Madrid en el recinto universitario. Las fotografías de Robert Capa mostrarán la intensidad de los combates; por ejemplo, las realizadas en el interior de la Facultad de Medicina con los brigadistas parapetados entre sacos terreros y libros. Por su parte, las imágenes de Félix Albero y Francisco Segovia darán cuenta de la hecatombe desatada en el recinto en sus diferentes fases: destrucción de edificios, creación de trincheras, parapetos y pasadizos…

En la producción literaria aparecen vívidos pasajes en crónicas noveladas como la ya citada *La defensa de Madrid* (1938), de Chaves Nogales, o *Madrid rojo y negro* (1938), de Eduardo de Guzmán; o en novelas que abarcan más acontecimientos como *La forja de un rebelde* (en su tercer volumen *La llama*) (1944), de Arturo Barea, o *L'Espoir* (1937), de André Malraux. Pero serán escritores nacionales los que relatarán los pormenores de lo ocurrido esos días en el frente universitario: Edgar Neville en *Frente de Madrid* (1939), Pedro García Suárez en *Legión 1936* (1945) y Juan Urra Lusarreta en, la muy posterior, *En las trincheras del frente de Madrid (Memorias de un capellán de requetés, herido de guerra)* [1966].

El resultado final será un proceso de mitificación del lugar; no solo a partir de los hechos, sino también de los efectos que ha producido sobre el espacio. Así, la contemplación de las ruinas, en vez de suscitar horror o lamentación, será leída como una trasmutación del heroísmo vertido en la batalla. Las ruinas serán entendidas también como depuración a partir de la cual se puede regenerar España. El final del poema de Alfredo Marqueríe, *Elegía a las ruinas de la Ciudad Universitaria* (1937), lo expresa con rotundidad:

> En sabio escombro perderán sus dudas
> las ametralladoras tartamudas.
> Dolor sobre el amor —sacro misterio—
> sobre esta ruina nacerá el Imperio[5].

[4] De hecho, la cabecera del Noticiario Español, producido por el Departamento Nacional de Cinematografía de 1938 a 1941, incluía como primera imagen un plano de dicha estatua en medio de un paisaje en ruinas.

[5] Alfredo Marqueríe, «Elegía a las ruinas de la Ciudad Universitaria», *Vértice*, 4, julio - agosto de 1937, s. p.

La destrucción de la Universitaria tendrá, por tanto, un efecto purificador sobre la ciudad tras los desmanes y excesos cometidos:

> Como un tubo de drenaje, el Manzanares sanea a la infeliz ciudad, que fue Villa y Corte antes de ser sede de la anarquía, llevándose la sangre impura de aventureros internacionales y de milicianos engañados. La purificación de Madrid, por la herida abierta de la Ciudad Universitaria, ha impuesto a nuestras tropas de allí el natural tributo de su heroísmo cotidiano[6].

Esta visión obtendrá sus mejores réditos en la inmediata posguerra, al convertirse la Ciudad Universitaria en lugar de peregrinaje y devoción a los caídos.

FRENTE ESTABLE Y NARRACIÓN ÉPICA

Sin embargo, la estabilización del frente tuvo como consecuencia una reconducción propagandística más urgente: «vender» como una victoria una situación que había quedado en «tablas». Para ello se recurrió a una dialéctica muy eficaz: el sitio/defensa en torno a la ciudad. Si en un caso se fabulaba con la inminencia de la victoria, en el otro se trataba de concitar un clima de lucha heroica que alentara a la población. En el fondo de esta dialéctica sitio/defensa subyace la idea de la salvación de la patria y la amenaza a su integridad por parte de un agente invasor, a la que ambos bandos apelarán para justificar su causa. El origen de este planteamiento habría que situarlo en la reelaboración de un mito pertinaz de la historia española: el «numantinismo», la resistencia a ultranza frente a un asedio desproporcionado en fuerzas y medios. Como indica Núñez Seixas:

> Cuando estalló la guerra civil en el verano de 1936, ambos bandos eligieron la retórica y el discurso nacionalista como un vehículo de movilización, y como una estrategia racional no sólo para agrupar y cohesionar a sus seguidores alrededor de principios comunes con alta carga emocional, sino también para enmascarar sus contradicciones y divisiones políticas y sociales internas[7].

En el lado republicano, el sitio de la Ciudad Universitaria incide en la idea de un Madrid cercado donde sus habitantes han fortificado las calles, casi a la manera medieval, para resistir el asedio. Las numerosas imágenes en las que se ven muros defensivos, trincheras o sacos terreros cubriendo los principales edificios, dan fe de este sistema de protección y de su efecto psicológico sobre la población. Además, se invoca la invasión napoleónica, más de un siglo atrás, para incidir en el carácter extranjero del enemigo y en su condición de ejército

[6] «Laureada colectiva a la guarnición de la Ciudad Universitaria», *Fotos*, 22, 24 de julio de 1937, s. p.

[7] Núñez Seixas, 2006, p. 22.

profesional. «Madrid, castillo famoso», dirá un verso popular retomado esos días en alusión a su antigua muralla árabe, ahora idealmente reedificada. Así arranca la exhortación a la lucha, declamada en tono vibrante por la actriz Montserrat Blanch ataviada de maja goyesca, al comienzo del documental *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937). La referencia al poema de Nicolás Fernández de Moratín trazaba también el paralelismo con la guerra de la Independencia, designando a Madrid como agente de la lucha. Precisamente, la portada de *ABC* del 6 de noviembre reproducía a toda página (olvidando la brutalidad colectiva contra la que clama su autor) el grabado de Goya *Lo mismo*, perteneciente a *Los desastres de la guerra* (1810-1815), con un mensaje que llamaba a la resistencia popular ante la misma desproporción de medios. El propio general Miaja, en una alocución radiofónica del 15 de noviembre, apelará también a ese mismo espíritu de lucha: «… el pueblo de Madrid sabe hacer honor a sus antepasados del 2 de Mayo, que en lucha con el mejor ejército de Napoleón lucharon y vencieron. Madrileños, luchad como buenos y el triunfo será nuestro[8]».

La confrontación en la Universitaria, pese al terreno cedido, es la muestra más patente de esa defensa numantina de la ciudad, de su resistencia a ultranza. Esta lucha la encarna el pueblo, cuya representación visual será, de modo recurrente en la cartelística, la figura única de un miliciano agigantado, de proporciones hiperbólicas, que se yergue desafiante sobre edificaciones y trincheras (fig. 1, p. 54). De hecho, el 7 de noviembre quedará marcado como fecha simbólica de esa «victoria defensiva»: aunque no se ha expulsado al invasor, al menos no ha podido pasar. Esta es la idea central de las *Coplas de la defensa de Madrid* (en otra versión denominada *Los cuatro generales*), una adaptación de la popular canción *Los cuatro muleros*, que ensalza tanto la gesta de la Universitaria como la actitud combativa de los madrileños en esos días:

Puente de los Franceses
mamita mía
nadie te pasa.
Porque tus milicianos
mamita mía
qué bien te guardan.
[…]

Madrid, qué bien resistes
mamita mía
los bombardeos
De las bombas se ríen
mamita mía
los Madrileños[9].

[8] «Alocución radiada del general Miaja, 15 de noviembre de 1936», *ABC*, 16 de noviembre de 1936, p. 9.

[9] «Coplas de la defensa de Madrid», *Canciones de la Guerra Civil española*, Dial Discos, 1978.

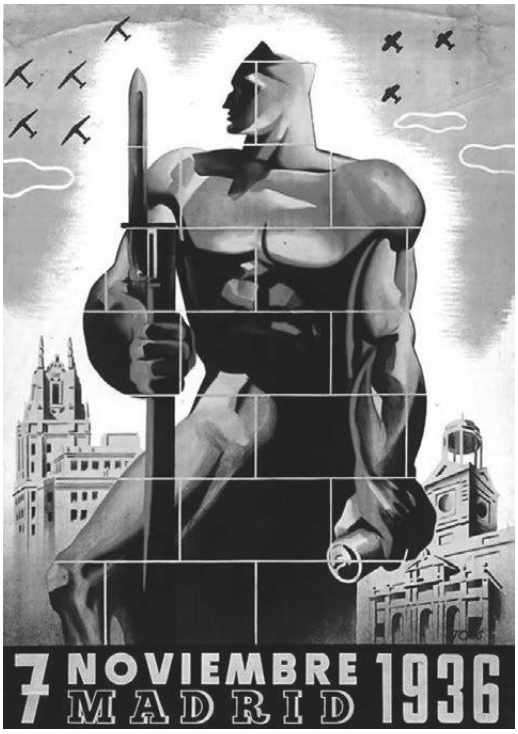

Fig. 1. — Cartel *Madrid 7 de noviembre 1936*
Colección particular, foto R. R. Tranche.

La fabulación épica de los acontecimientos añadirá un nuevo ingrediente: la antropomorfización de la ciudad: Madrid deviene sujeto colectivo que se convierte en protagonista de su destino. Esta visión de Madrid como personaje vivo intensifica la conmoción que producen los primeros ataques y bombardeos. La destrucción de la ciudad se percibe así, en clave metafórica, como si fuera un conjunto de heridas causadas a un cuerpo inocente, indefenso. La poesía republicana abundará en esta idea, como en estos versos de *Defensa de Madrid* (1936), de Rafael Alberti:

> Madrid sabe defenderse
> con uñas, con pies, con codos,
> con empujones, con dientes,
> panza arriba, arisco, recto[10].

O los famosos de Antonio Machado, escritos el 7 de noviembre de 1936, con similar efecto retórico:

[10] Alberti, «Defensa de Madrid, Defensa de Cataluña», p. 291. El propio Alberti aparecía en el documental *Defensa de Madrid, 2ª parte* (Ángel Villatoro, 1937), producción del Socorro Rojo Internacional, recitando este poema.

¡Madrid, Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena,
rompeolas de todas las Españas!
La tierra se desgarra, el cielo truena,
Tú sonríes con plomo en las entrañas[11].

HÉROES Y RUINAS

Para el bando nacional la explicación tampoco es sencilla. El ataque ha fracasado; sin embargo, se ha conseguido establecer una «punta de lanza» en las inmediaciones de la ciudad. Si en términos militares esta avanzadilla supone un gran esfuerzo de medios y efectivos, desde el punto de vista estratégico representa enquistarse en el terreno enemigo. De hecho, la proximidad de las trincheras de ambos bandos, apenas unos pocos metros, y el hecho de que se esté luchando en un lugar que hasta hace poco compartían todos, permitirán elucubrar sobre unas fronteras que se antojan más ideológicas que físicas. El comienzo del poema *Sermón de las trincheras* (1937), de Agustín de Foxá, ilustra esta idea:

Una línea de tierra nos separa
Pero estamos tan lejos…
Para llegar hasta vosotros, trenes,
Rutas extrañas, playas extranjeras,
Y sin embargo, hermanos enemigos
¡Qué cerca nuestra sangre que aclararon
Las mismas frutas, que encendieron rojas
Primaveras y labios parecidos![12].

Además, este enclave privilegiado lleva a la propaganda nacional a fabular con la idea del «control panóptico» de la capital, una atalaya que permite tener Madrid al alcance de la mano sin necesidad de conquistarla. Este dominio visual se representa de dos modos: con imágenes cercanas del interior de la urbe tomadas desde esta posición, gracias al uso del teleobjetivo, y con fotos de muros o parapetos agujereados con la visión de Madrid al fondo. Ese «ojo de la guerra», que vemos reproducido regularmente en la prensa falangista, nos invita a mirar de manera furtiva, como si lo hiciéramos a través de una herida abierta, el campo enemigo: «Allí están los parapetos con sus ventanitas oscuras, que como pupilas cuadradas, nos muestran la franja gris del enemigo[13]» (fig. 2, p. 56). También es referido en la literatura. En un pasaje de *En las trincheras del frente de Madrid*, el protagonista relata una visita al Clínico: «Desde aquellas alturas, que dominaban todos los alrededores, se veía perfectamente

[11] Machado, «Madrid, Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena».

[12] Agustín de Foxá, «Sermón de las trincheras», *Vértice*, 6, noviembre de 1937, s. p.

[13] Bobby Deglané, «Mirillas del parapeto», *Fotos*, 44, 25 de diciembre de 1937, s. p. Idéntica idea aparece en Id., «Por el frente de Madrid. Ciudad universitaria», *Vértice*, 7-8, diciembre de 1937 - enero de 1938, s. p.

Madrid». Poco más tarde culmina su visita con la siguiente imagen: «Después de haberme dado el gusto de ver Madrid, me despedí del legionario. Pasé por dos o tres departamentos. En uno de ellos había un gran boquete que miraba a la capital. Me arrimé a la pared y, quitándome la boina, la agité repetidamente con mi brazo derecho[14]».

fotos

Mirillas del

Parapeto

GUERRA DE TRINCHERAS

LA PUPILA DE LOS PARAPETOS

Fig. 2. — «Mirillas del parapeto», en *Fotos*, 44, 25 de diciembre de 1937
Colección particular, foto R. R. Tranche.

Esta misma concepción visual se traslada al cine. Primero en el número inaugural del *Noticiario Español* (junio 1938), editado por el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), donde la cámara mira igualmente por un orificio practicado en un muro, determinando un punto de vista narrativo que desarrolla dos ideas: el frente está ya en la propia ciudad y, además, la tenemos a tiro[15]. Es decir, el punto de vista de la cámara se asimila al de la mira de un fusil.

En el documental *La Ciudad Universitaria* (1938), también una producción del DNC dirigida por Edgar Neville, esta formulación se lleva a sus últimas consecuencias. Tras explicar la locución el estancamiento del frente como si fuera una proeza del Ejército Nacional y evocar «lo que fueron estos pabellones en sus claras mañanas de la vida escolar con el paisaje sosegado en las luces violeta de la

[14] Urra Lusarreta, 1966, pp. 152-153.

[15] Para todo lo referente al DNC y sus relaciones con la propaganda nacional, véase Rodríguez Tranche, Sánchez-Biosca, 2011.

Moncloa», se entra en la apología de las ruinas. Aquí no se trata de admirarse con su contemplación, sino de entenderlas, una vez más, como la expresión de la lucha y el heroísmo de los «defensores» nacionales: «Pues en estas ruinas, habitando esta desolación bajo el incesante bombardeo enemigo que cerca la Ciudad Universitaria, todavía saben permanecer nuestros soldados en la más asombrosa tenacidad que recuerdan los siglos». Un tono de resistencia que debe entenderse en el contexto de la nueva fase en la que había entrado el frente universitario: la guerra de minas y contraminas, colocadas a través de galerías subterráneas, donde el bando republicano tuvo un papel muy activo. Cuando todo parece ya contado, el relato se resuelve hacia su efecto narrativo más contundente y aparentemente alejado de su propósito inicial: observar la capital con ojos de espía. Ese control visual de Madrid en su conjunto se formula ahora por medio de un proceso tan sencillo como eficaz: crear una sensación progresiva de aproximación al corazón de la ciudad, pasando de planos generales a más cercanos, y mostrar visiones desde diferentes perspectivas para «cercarla» con la cámara. Ahora bien, el sentido acumulativo (incluso reiterativo) de la serie prevalece sobre la idea de progresión, como si esa mirada se hubiera quedado suspensa, detenida en un puro goce escópico, ajena a la narración (de hecho, la locución queda interrumpida) y a su obligado efecto conclusivo. Finalmente, la cámara, valiéndose del teleobjetivo, se adentra todavía más y nos muestra imágenes que parecen estar tomadas ya desde el interior de Madrid, anticipando así la idea de ocupación. Un texto final rubrica esta construcción:

> Aquí queda Madrid, ante nosotros vigilada de nuestro ejército. Por esta Ciudad Universitaria se une a la España auténtica. Madrid que aquí espera su liberación el día señalado por el Caudillo para hacer de la Ciudad Universitaria la nueva retaguardia nacional.

Esta «parálisis vigilante», donde la mira y el objetivo ocupan el lugar de una trama narrativa inconclusa, coincide en el tiempo con la estabilización del frente. Este planteamiento, aunque sincopado, se retoma en otro documental, *Llegada de la patria* (1939), donde, sobre imágenes procedentes de *La Ciudad Universitaria*, se afirma: «Madrid está a nuestro alcance. Las tropas españolas aguardan en la Ciudad Universitaria, que las tropas internacionales no consiguieron arrebatarnos nunca, la orden de avanzar».

EL DÍA DE LA VICTORIA

Con la entrada en Madrid de las tropas franquistas el 28 de marzo de 1939 se desata una campaña relámpago de «descontaminación marxista». Toda una serie de ceremoniales se despliegan para aleccionar a la población: mítines, misas de campaña, sesiones de cine, emisiones radiofónicas… Como afirma Giuliana di Febo: «Retornan los instrumentos de movilización utilizados durante la guerra en su interrelación político-religioso-militar e

incluso los mismos mecanismos de propaganda[16]». El principal efecto de esta operación es dejar asentada la idea de ocupación y borrar semánticamente el lema más eficaz de la resistencia republicana: «No pasarán». Esta idea se materializará a través de gestos concretos: multitudes invadiendo las arterias principales, colocación de estandartes y banderas, cantos patrióticos (*Cara al sol*, *Canción del Legionario*), destrucción de dinero republicano… Este recorrido simbólico será puntualmente retratado en *Liberación de Madrid* (1939), un documental del DNC rodado entre el 28 y el 31 de marzo, que contiene las escenas más vívidas e impactantes de toda su producción, hasta el punto de que representan emblemáticamente el final de la guerra. En su parte final asistimos a la entrada triunfal de las tropas franquistas y la confraternización con sus habitantes. Para plasmar esta idea, el documental muestra in extenso a la multitud agolpada en los puntos neurálgicos de la ciudad: la plaza de Oriente, el cuartel de la Montaña, la plaza de la Cibeles, la Gran Vía, la plaza de España o la Puerta del Sol. Lo que sugieren estas escenas es la reapropiación de Madrid por sus habitantes: «Los madrileños celebran su liberación porque cesaron el terror, el asesinato y la miseria; y entra con la patria nueva el pan y la justicia del movimiento que José Antonio soñara». Inserto entre ellas se encuentra un acontecimiento de especial trascendencia y significación para el frente de la Ciudad Universitaria: el momento en el que el coronel Adolfo Prada rinde la plaza al coronel Eduardo Losas. Acto seguido, aparecen los soldados republicanos convertidos en prisioneros y escoltados por elementos falangistas. Gesto de rendición (y de humillación) que queda, por tanto, asociado al recinto universitario.

LA CIUDAD UNIVERSITARIA COMO LUGAR DE MEMORIA

Acabada la guerra, la Ciudad Universitaria se mantiene como un mito pertinaz que la propaganda franquista transforma en lugar de memoria a través de dos procedimientos, en apariencia, opuestos. Por un lado, la exaltación de los caídos y de las ruinas, consideradas un escenario imperecedero: «La nota excepcional de la defensa de este sagrado recinto —que habrá que conservar intacto, tal como está, para emoción y ejemplo de las generaciones futuras— está en que ese heroísmo, ese destello se ha renovado cada día[17]». Este es también el sentido del cuadro más importante sobre este tema compuesto nada más acabar la guerra: *Ruinas de la Ciudad Universitaria* (1939) de José Caballero, donde se presenta un paisaje de clara influencia daliniana, desolador y apocalíptico, ante la mirada de un soldado en primer término. Sobre toda esta devastación se alzan dos victorias aladas que parecen otorgar una dimensión inmortal al lugar, pues portan una palma y la Cruz Laureada de San Fernando, distinción

[16] Febo, 2012, p. 149.

[17] Francisco Casares, «Emoción y recuerdo de una visita al sagrado recinto de la Ciudad Universitaria», *Radiocinema*, 29, 30 de mayo de 1939, s. p.

esta última con la que fueron premiadas las tropas nacionales allí destacadas. Un paisaje después de la batalla, por tanto que ha redimido su sacrificio en forma de heroísmo.

La tentación de mantener el recinto universitario tal y como había quedado tras la guerra fue una idea acariciada por el credo falangista. La admiración por estas escenografías bélicas ya había encendido la imaginación de autores como Antonio de Obregón o Agustín de Foxá:

> España varonil, desvelada, inesperada, tiende sobre la mesa sus planos de ciudades en ruinas, exalta la arquitectura heroica de sus fortalezas minadas. […] Es mentira que España esté en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo. […] Benditas sean las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y la lucha y el alma de los hombres[18].

La prosa encendida de Foxá incorpora otra idea a esa exaltación de las ruinas: la destrucción es otro modo de construcción en el que el espectador debe restituir lo ausente. Algo de esta idea prevaleció, como señalamos, en la inmediata posguerra (antes de que se iniciaran las labores de reconstrucción), al concebirse como espacio visitable en el que había que leer, más allá de las ruinas, los signos de la victoria.

Al tiempo, este espacio se convertiría en escenario predilecto para desfiles conmemorativos, formando parte de rituales que aunaban lo militar y religioso. La explanada encuadrada entre las facultades de Medicina, Farmacia y Odontología fue el ámbito propicio, pues formaba un recinto monumental al aire libre en el que ejercitar la, denominada por el falangismo, «estética de las muchedumbres». Así puede verse en la noticia del nº 31 (marzo 1940) del *Noticiario Español*, que conmemora el Día de los Caídos en recuerdo de «toda aquella juventud que ofreció su vida por el Imperio hacia Dios».

La otra fórmula de exaltación será apelar a su reconstrucción como signo de renacimiento y homenaje a los que, desde el bando nacional, allí lucharon. Esta es la idea central de *Trincheras de Paz* (1939), producción del DNC realizada poco después de la guerra con el fin de promocionar el sorteo de la lotería a beneficio de las obras de la Ciudad Universitaria. Aquí la narración presenta las ruinas como la gran escenografía donde quedó inmortalizado el sacrificio de la juventud española: «La juventud española se puso en pie de guerra y la que nació para avanzada de su intelectualidad fue antes avanzada gloriosa de su heroísmo. La Ciudad Universitaria prestaba su primera y más importante lección, la de saber luchar y saber morir por España». De manera que la reparación del recinto universitario debe entenderse como una prolongación de la victoria y un premio a sus combatientes. La tesis queda claramente plasmada al final a través de dos mecanismos visuales de gran eficacia. Primero, se recurre a la cámara marcha atrás para convertir unas imágenes de demolición de edificios

[18] Agustín de Foxá, «Arquitectura hermosa de las ruinas», *Vértice*, 1 de abril de 1937, s. p.

en un mágico efecto de reconstrucción. Acto seguido, una serie de planos de ruinas se encadenan sobre otros de desfiles falangistas, como si la celebración de la victoria obrara un sortilegio sobre la devastación. Al tiempo, la locución, interpelando al espectador, precisa el sentido de ambas series: conformar un «arco de gloria y laurel por el que la juventud española volverá a entrar en la Ciudad Universitaria».

Al año siguiente, en 1940, se realizaría otro documental del DNC con idéntico propósito, *Resurrección (Ciudad Universitaria)*. De nuevo el texto evalúa la magnitud de la destrucción en grados de heroísmo: «… esqueletos de edificios, muñones retorcidos, ruinas gloriosas, cicatrices inmensas de una inmensidad de heroísmo. El gran sacrificio había obrado el milagro de hacer resurgir el sentimiento olvidado del amor a España». Este lugar condensa ahora, pues, la fórmula que debe operar la metamorfosis simbólica de destrucción en reconstrucción: «Recuerde que el carácter simbólico que representó en la cruzada, ha hecho de la Ciudad Universitaria el pináculo de los deseos de reconstrucción de España».

RECONSTRUCCIÓN Y DESPLAZAMIENTO SIMBÓLICO

Finalmente, la reconstrucción del recinto universitario se hará efectiva y el 12 de octubre de 1943 se celebra un gran acto inaugural con todos los ingredientes de los ceremoniales franquistas: engalanamiento del campus, concentración en la explanada central, misa en homenaje a los caídos y presencia de Franco sancionando los actos. El acontecimiento quedaría recogido en una noticia, visualmente muy elaborada y con el discurso del dictador como único elemento textual para guiar las imágenes, aparecida en el nº 43B (25/10/1943) del noticiario oficial NO-DO. La parte central de dicho discurso resuelve una paradoja difícilmente reconciliable hasta entonces: el culto a los caídos con la transformación del campo de batalla y, por tanto, la desaparición de las ruinas que representaban la lucha. La reconstrucción emprendida debe leerse como un signo de fecundidad: la sangre vertida de los caídos ha germinado por fin en los renovados edificios. Dice así el texto pronunciado por el propio Franco:

> Aquí sucumbe la flor de la mejor juventud inmolada en el más puro de los sacrificios. Diríase que ha sido prodigiosa su fecundidad. Ellos quedaron sepultados entre las ruinas y hoy las ruinas han desaparecido para servir de cimientos a estos colosales edificios, que son ahora como monumentos votivos a la gloria de los muertos, sobre el solar heroico que fue su tumba.

Lo llamativo es que esta retórica altisonante encubre un giro significativo en los ritos funerarios y culturales vinculados a los caídos del bando nacional. Porque, frente a lo que cabía esperar, la Ciudad Universitaria no albergará un monumento específico a los héroes muertos aquí. Es más, su hipotético y pospuesto homenaje se separa del proceso de reconstrucción o, como se decía

alegóricamente, quedaría enterrado con ella. Formulémoslo de otro modo: la reconstrucción borra las huellas de la guerra y, con ello, las posibilidades de convertir el recinto en lugar de memoria.

Pero la transformación más trascendental se producirá años más tarde, pues desplazará la carga simbólica del lugar de los caídos a los vencidos. La operación, aunque planteada como una remodelación, fue sin duda un intento de adaptar la ritualización del espacio a criterios urbanísticos y arquitectónicos.

La zona escogida no podía tener mejor ubicación: la plaza de la Moncloa. Es decir, la puerta de acceso a la Ciudad Universitaria y, en el otro sentido, de entrada a Madrid. Pero este emplazamiento entrañaba mucho más: había sido uno de los principales objetivos de conquista durante la guerra, un umbral simbólico constituido por la «fachada del Manzanares» y punto de acceso a la ciudad desde la carretera de La Coruña por donde, finalmente, había entrado el grueso de las tropas franquistas; carretera que, a su vez, conectaba con El Escorial, lugar de amplias resonancias para el falangismo, y la sierra de Guadarrama, donde el puerto del León había sido renombrado de los Leones en honor a los soldados nacionales que allí combatieron.

Este lugar, significativamente rebautizado tras la guerra como plaza de los Mártires de Madrid, sería remodelado valiéndose de una tríada de elementos arquitectónicos con valores perfectamente delimitados. Por un lado, el edificio del Ministerio del Aire, realizado por Luis Gutiérrez Soto, se asentaba sobre el solar de lo que había sido la Cárcel Modelo. Una vez más, un pasado de incómoda gestión quedaba borrado por una nueva edificación. Construido entre 1943 y 1958, se adscribía al estilo neoherreriano y se conjuntaba con las viviendas militares del mismo estilo, situadas enfrente y presididas por el «fascistizante» Monumento a la Paz.

En 1942, la Junta de la Ciudad Universitaria encargó a Modesto López Otero el proyecto de un arco conmemorativo de la Victoria, siguiendo la tradición romana. En su diseño original llevaba asociada una estatua ecuestre de Franco, clara alegoría de la conducción triunfal del Caudillo a sus las tropas (fig. 3, p. 62). Finalmente, el monumento quedó solo con un grupo escultórico en su parte superior: unas victorias aladas a cargo de José Ortells, Moisés de Huerta y Ramón Arregui. Además, en los frontones se incluyeron sendas inscripciones en latín, que no dejaban duda sobre el sentido de la obra. Su traducción reza: «Fundada por la magnificencia regia y restaurada por el Caudillo de los españoles, la sede de los saberes de Madrid florece ante la mirada de Dios» (frontón este); «A las armas que han vencido aquí, la mente que vencerá siempre ha dedicado como regalo este monumento» (frontón oeste).Tanto su emplazamiento, justo a la entrada de la ciudad, como su ubicación aislada incidían en la contundencia de su simbolismo palmario.

Por último, en 1949 el Ayuntamiento de Madrid convocó un concurso para erigir un monumento a los caídos en esa ciudad. El ganador fue Manuel Herrera Palacios, quien propuso un edificio de planta circular con dos alas rectangulares que eran cóncavas en la fachada (fig. 4, p. 62). En su interior debía albergar una gran cruz nunca construida (fig. 5, p. 63). El monumento, con aspecto de

sobrio mausoleo, empezó a edificarse en 1954, quedando inconcluso. En un principio, «debía servir además como fondo de perspectiva al Arco de Triunfo y como pantalla que impidiese la visión de las edificaciones existentes[19]».

Tal vez, la modorra ideológica en la que se sumió el régimen con el paso del tiempo o la atenuación del carisma de su artífice impidieron que el proyecto integral incorporara sus ingredientes más vindicativos: el monumento funerario y la presencia hegemónica del Caudillo junto al arco. Lo cierto es que el primero no fue terminado y el arco ni siquiera llegó a ser inaugurado. De hecho, la obra tampoco despertó una especial atención en NO-DO. Solo una noticia da cuenta de la construcción del arco: la aparecida en el 682B (30/01/1956), que recoge la visita a la Ciudad Universitaria del mandatario brasileño Juscelino Kubitschek.

Fig. 3. — Arco de la Victoria, en *Gran Madrid*, 8, 1949, p. 21
Colección particular, foto R. R. Tranche.

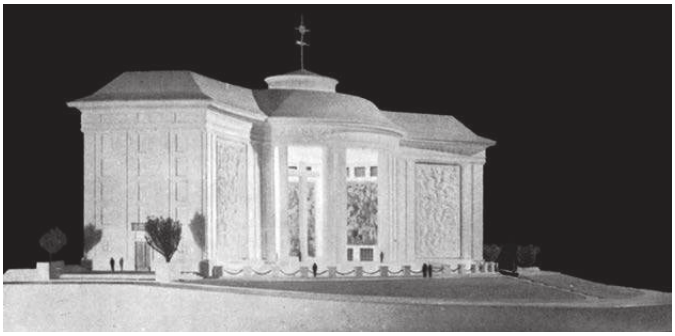

Fig. 4. — Monumento a los caídos, en *Gran Madrid*, 11, 1950, p. 23
Colección particular, foto R. R. Tranche.

[19] Diéguez Patao, 1981, p. 70.

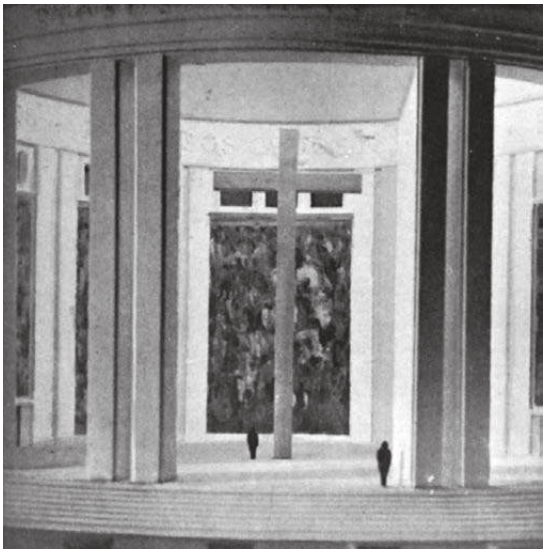

FIG. 5. — Proyecto de cruz en el interior del monumento a los caídos, en *Gran Madrid*, 11, 1950, p. 24

Colección particular, foto R. R. Tranche.

Pese a todo, con este conjunto arquitectónico, remedo de escultura colosal, se alcanzaban dos objetivos. Uno, evidente, supeditado a la transformación de la ciudad, según explicaba la revista *Gran Ciudad*: «la ordenación de uno de los conjuntos urbanos de mayor interés para la capital, constituyéndose un marco digno del acceso y una incorporación del mismo al conjunto panorámico que desde gran distancia se ofrece en esta destacada vía de penetración[20]». Otro, de mayor calado, aprovechaba su carácter escenográfico: monumentalizar la victoria franquista justo a la entrada de la capital y apagar con ello el grito antifascista del «No pasarán». Significativamente, en esta operación el homenaje a los caídos fue sustituido por el escarnio a los vencidos.

[20] «Concurso de ideas para la Cruz de los Caídos en Madrid», *Gran Ciudad*, 8, 1949, p. 19.

KHARKIV: TOPOGRAPHIES OF TWENTIETH-CENTURY VIOLENCE

Karl Schlögel
European University Viadrina (Frankfurt/Oder)

Kharkiv is Ukraine's second-largest city after Kyiv, and one dares not imagine what would happen to it if it were drawn into the war that has already laid waste to Luhansk and Donetsk, cities that are a mere two hours away by train. In Kharkiv in the summer of 2014, rocket fire, house-to-house fighting, and ravaged infrastructure seem distant troubles. Travellers throng the square outside the railway station, and Sumska Street, the local Kurfürstendamm or Nevskiy Prospekt and artery connecting the old and new city centres, is clogged with traffic; the cafés that bear the same names as cafés all over the world are crowded in the evenings —many patrons stare into their tablet computers— and on the weekends the festively illuminated Gorky Park of Culture and Recreation, boasting the newest attractions from America, overflows with revellers old and young[1]. And yet Donetsk looked just like this before Russian-controlled irregulars brought the city under their control.

In the spring of 2014, Kharkiv, too, saw attempts to topple the fragile balance. Interlopers from out of town tried to proclaim a «Kharkiv People's Republic», but thousands of demonstrators chased them away. There were blockades and gun battles downtown, and the Russian flag briefly flew over the regional state administration building. Supporters of Maidan were chased down a «corridor of shame» and beaten up. Gennadiy Kernes, the city's mayor, was severely injured in an attack whose perpetrators remain unidentified. More recently, pro-Ukrainian activists have toppled the Lenin monument in the city's centre, a symbol of its Soviet past in whose shadow rebellious poets had smoked their first joints. In the past few months, it has served as the rallying point for pro-Russian protesters, many of them embittered pensioners whipped into a frenzy by propaganda. Taking Lenin down was as unimaginative an insult as it was needless, but that has not stopped activists in other cities from following Kharkiv's example. Once again it looks like a city's precarious equilibrium might be upset at any moment, transforming ordinary citizens into enemies ready to fire at each other. In May, on the day of the presidential elections,

[1] *Kharkiv: Visitors Guide*, 2012.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 65-82.

which took place for the most part in an atmosphere of tense calm, I chatted with someone about the strikingly relaxed mood in Kharkiv and about constructivism. The conversation took a strange turn when my interlocutor confided to me that, though he was a piano tuner by training, he was also a sharpshooter with several decorations and a tour of duty in Afghanistan under his belt; he was prepared to leave his first for his second job at a moment's notice when the time came to face down the «Kiev junta». It does not take a great deal of imagination to envision what becomes of a city of a million and a half when piano tuners turn into snipers.

A MAJOR EUROPEAN CITY THAT IS NOT EVEN ON OUR RADAR

We know little about Kharkiv[2]. In 2012, FC Metalist Kharkiv's stadium was one of the venues of the European football championship. Tens of thousands of fans, primarily from the Netherlands, flocked to the city «on the edge of Europe», and some lasting effects of this push toward Europeanization are palpable even today. Notice, for example, the Ukrainian-and-English street signs and the worldly service at the hotel reception, utterly un-Soviet in its friendliness. More recently, reporting about the downing of the Malaysian Airways plane —the recovered bodies of the victims were temporarily held in refrigerator wagons on the grounds of the Malyshev factory— reminded the world of Kharkiv's existence. A major city like Kharkiv does not fall off the European radar just like that.

Kharkiv is not only a city of a million and a half; it is a centre of science and culture with over 130 000 students, an industrial heavyweight with a long tradition in mechanical engineering, and a first-order transportation hub. In the late tsarist era, the city was the empire's eighth-largest, behind Saint Petersburg, Moscow, Warsaw, Odessa, Łódź, Riga, and Kyiv[3]. From 1919 until 1934, it was the formal capital of Ukraine and a Mecca of the European avant-garde[4]. Yet its annals also read as a digest of the tribulations and horrors that afflicted Ukraine in the twentieth century: Civil War, collectivization and Holodomor, Great Terror, German occupation and Holocaust.

Arriving in Kharkiv, you know right away that you are in a city of the first rank[5]. If the South Korean-built high-speed train that travels between Kyiv and Kharkiv, the country's first and second capitals, has not convinced you, the railway station and the square in front of it are unmistakably metropolitan: not, in this instance, a «cathedral of the nineteenth century», but a palace in the Stalinist Empire style, with an enormous dome, ceiling paintings glorifying the Great

[2] Shkodovskiy *et alii*, 2002.

[3] *Starovynniy Kharkiv u poshtovykh kartkakh*, 2004.

[4] *Staging the Ukranian Avant-Garde of the 1910s and 1920s*, 2015.

[5] Kotelevskiy, Kotelevskiy, 2012.

Patriotic War, a sweeping flight of stairs down to the square. The complex stands as a monument to Kharkiv's post-war reconstruction. No expense was spared in the recent restoration of the model of Soviet constructivist architecture along the square's northern edge, its gleaming white façade lined with Bauhaus-style ribbon windows. Across the square, occupying almost an entire block, is the building of the southern district railway administration from the 1890s, when the Russian Empire's industrial development took off and Kharkiv became the central railway hub in the south. You need not go further than this square to encounter three distinct strata that will resurface throughout the city: the boomtown of the Russian fin-de-siècle, Soviet modernism on Ukrainian soil, the monumentalism of the late Stalin years. Yet everything thrums to the sound of a vibrant city of a million and a half that increasingly drapes itself —on posters, in shop windows, in the nocturnal illumination of its façades— in blue and yellow, the Ukrainian national colours.

FIN-DE-SIÈCLE KHARKIV

The town was a late foundation[6]. The first settlers —Cossacks, farmers who had escaped serfdom— probably reached the area, then known as Slobodskaya Ukraina, or Free Ukraine, in 1653. Framed by the valleys of the Lopan and Kharkiv Rivers and watched over by the bell tower of Dormition Cathedral, University Hill, with the university buildings and the representative ensemble around Constitution Square, is the heart of the old town. As in most capitals of the empire's governorates, the city's later expansion proceeded based on a geometric plan with major streets radiating from the centre[7]. If you know about the terrible damage Kharkiv suffered first with the demolition of the central Cathedral of Saint Nicholas in the 1930s and then in World War II —when two thirds of the building stock were destroyed and the population, which had swelled to a million and a half before the war, shrunk to 190 000 by the time the city was liberated— you may be taken aback by how compact its architecture is. One reason is surely the solid quality of the structures that were erected in this major centre in the Russian Empire's south since the mid-nineteenth century, most of them in the historicist style, including the headquarters of the Volga-Kama and Azov-Don Banks, hotels such as the Astoria, the Rossiya Insurance complex, the theatre, and the building that is now home to the philharmonic orchestra. Most of the stars on Saint Petersburg's architectural scene at the time —Thon, Stackenschneider, Pretro, Veryovkin, Lidval— built something here. When the Revolution came to power, it inherited and renamed these edifices: the Noblemen's Assembly became the All-Ukrainian Central Executive Committee building and, later,

[6] Magocsi, 2010; Subtelny, 1988.

[7] Yacina, 2008.

the Pioneers' Palace, the Consistory was converted into a state archive, the city's duma became its soviet. Strikingly large ensembles along commercial streets and in residential neighbourhoods have survived[8].

Walk along Darwin Street, for example, to study art-nouveau architecture in all the diverse variants that proliferated in Europe: English country cottage, German half-timber romanticism, Moorish Revival orientalism —and, interspersed between them like meteorite impact craters, buildings that display the distinctive clear lines of Soviet constructivism—. The Byzantine-inspired Annunciation Cathedral, the neo-Gothic brick structure of the Catholic church on Gogol Street, and the Choral Synagogue on Pushkin Street bear witness to the mix of ethnic and religious groups who lived together in Kharkiv. The city's main street, the road toward Sumy (for a while it was named after Karl Liebknecht, and the square where it begins is still called Rosa Luxemburg Square), is an encyclopaedia of Kharkiv's evolution. It witnessed each successive step in the emergence of a modern city: a horse tramway, electrification, and street lighting; the construction of the sewer system, arcades, and entertainment venues; the rise of luxurious apartment complexes featuring elevators and telephones[9]. Municipal parks are laid out; a hippodrome —which will later become the scene of mass political rallies— is built; a zoo is established. Indoor markets, schools, department stores, and hotels spring up. The names of Kharkiv's major enterprises suggest the city's international flair: the Novaya Bavariya brewery, George Borman's confectionery (later renamed «October»), the Dietmar iron foundry (later «Mineworker's Light»), Helfreich and Sade's agricultural machinery factory. The old Kharkiv with its merchants, entrepreneurs, and bourgeois intelligentsia perished in the Revolution and the Civil War that swept through the city several times. Yet even after the occupation by German troops in 1918 and the conquest by the Red Army and Soviet power in 1919, Kharkiv remained the city of modernity, unlike Kyiv, which, with the Monastery of the Caves and Saint Sophia's Cathedral, stood for the venerable tradition of the old Rus' and the lands along the Dnepr River and the Hetmanate. A certain logic, and not just the calculus of power in faraway Moscow, suggested that Kharkiv should be the capital of Soviet Ukraine.

CAPITAL, RED MODERNISM, RED DOWNTOWN

Evidence of what Kharkiv was in the period that followed —between 1919 and 1934— is still abundant in the cityscape today[10]. In retrospect, it is easy to see why it was once a pilgrimage destination for many who sought an intimation of the world of tomorrow. Notorious champions of the Soviet

[8] Rozenfel'd, 2013.

[9] Hausmann, 2002.

[10] *Borys Kosarev: Modernist Kharkiv, 1915-1931*, 2012.

Union such as Henri Barbusse and Theodore Dreiser came to visit, as did politicians including Édouard Herriot and Edvard Beneš, who claimed to have seen no sign of the terrible famine afflicting Ukraine. The city also attracted artists, architects, engineers, physicists, and, later, emigrants from European countries threatened by Hitler's designs. For one decade, Kharkiv became the powerhouse of an increasingly confident Ukrainian modernism spearheaded by figures —Aleksandra Ekster, the Burlyuk brothers— that still occupy a prominent place in the annals of the inter- and transnational «Soviet avant-garde». For one decade, Kharkiv was the crucible of a grand experiment in which social revolution and post-imperial emancipation were manifestly wedded to each other in a flourishing of Ukrainian culture[11]. A young Ukrainian writer, Serhiy Zhadan, found nothing in it beyond the «medieval sun city», a «Red downtown», «Valhalla's entrance hall», but in reality the buildings of the «New Kharkiv» and «Red modernism» were linchpins in the European debate over architecture and urban design, expressions of the vigorous effort to build a rational world, imposing gestures that remind one of New York's Rockefeller Center —which they predate by a decade—. The «Red modernism» on display in Kharkiv includes not only the splendid general post office next to the railway station (A. Mordvinov, 1927), but also the spectacular rail union hall (A. Dmitriev, 1929), social centres and libraries, factory canteens, public pools, and stadiums (Metalist, 1929), the Gigant student hall, the central telephone office on Ivanov Street, and of course the new factories designed to rival those built by Henry Ford in America. For mile upon mile the factory complexes of the farm tractor and turbine plants stretch out along today's Moskovskiy Prospekt; on the other side of the highway lie the working-class housing developments of the «New Kharkiv» as well as schools, swimming baths, and athletic facilities. To stand outside these plain yet aesthetically compelling structures today is to sense some of the fascination they exerted on the contemporaries —and the provocation to the «ancient and holy Russia» they embodied—. Not for nothing did Sergey Eisenstein set his movie *Bezhin Meadow*, a story of collectivization, the peasantry's resistance and how it was crushed, before Kharkiv's constructivist gleaming-white architecture and an armada of tractors fresh off the assembly line. At the entrance to the factory's administrative building, a statue commemorates Sergo Ordzhonikidze (1886-1937), the manager of Stalin's industrialization programme (with other monuments to Soviet grandees, it will be removed in April 2015); memorial plaques laud Red directors and Best Workers. One assures us that «the heroic deeds of the workers of the tractor plant, which was built by their hands in 1930-1931, will live forever». Another is dedicated to the eternal memory of the plant's workers who fell in the Great Patriotic War. The inventory of models produced at the factory reads like an abridged sketch of the history of industrialization and motorization in the Soviet Union. The plaques on both sides of the main

[11] Ploticher, 2009.

gate list the major dates: the first tractor, dubbed SKhTZ-15/30, equipped with a 30-horsepower engine, left the assembly line on October 1, 1931. In 1941, the plant was evacuated to Rubtsovsk at the foot of the Altai Mountains, where production resumed in August 1942 as the complex in Kharkiv lay in ruins. Reconstruction began in November 1943, and only a year later the first post-war tractor was delivered. The transition to a market economy after 1991 left its mark as well —in the shift from production for kolkhozes to the needs of family operations and small farms—.

But the heart of the New Kharkiv happens to be the square where, in the fall of 2014, Lenin was toppled off his pedestal: the erstwhile Dzerzhinskiy Square, now Freedom Square, one of the largest urban plazas in the world[12]. To get an impression of the ensemble as a whole, you should survey it from above, from a bird's-eye perspective. At the western end, nine large buildings are grouped around a semicircular piazza: the six blocks of the Gosprom or State Industry Building, the National University, and the Military College. The competition was announced in 1925, and the winning design by the Leningrad-based architects S. Serafimov, S. Kravets, and M. Felger was realized within three years. The reinforced-concrete-and-glass buildings of the Gosprom complex were intended to house all ministries of the Ukrainian Soviet Republic, with thousands of offices, two conference halls seating audiences of 1 000 and 250, respectively, a large technical library, a radio station, restaurants, a cafeteria, and a post and telegraph office. Aligned with axes radiating outward from the square's centre, the flat-roofed blocks of varying height —the tallest sections rise to twelve storeys— are interconnected by enclosed bridges at the third, fifth, and seventh floors. All stairwells, offices, and corridors have natural light thanks to a total of 170 000 square meters of glazing. The ensemble suffered heavy damage during the war, but the reinforced-concrete structure survived intact, and renovations —the area was declared a UNESCO World Heritage Site in 2002— are currently under way. A small museum tells the story of the Gosprom's construction and the urban planners' vision for the «New Kharkiv». If the director happens to be there when you visit, you may even be invited to use the functioning original elevator and touch the historic brass handles and heavy window frames. You can imagine how traffic coursed through the «canyons» between the blocks toward the square. A little further down, another set of high-rises was rebuilt after the war in altered form, their massive earth-coloured volumes a bow to the Stalinist Empire style. So was the elongated structure of the Hotel International, now Hotel Kharkov, which garnered a gold medal at the 1937 Paris World's Fair; next door, the Stalinist Empire style is on full display in the headquarters of the project and construction organizations from the 1950s. The square's eastern end is marked by the monumental building of the oblast administration with its façade graced by fourteen Corinthian columns, which replaced a constructivist masterpiece completed in 1932 and

[12] Kevorkyan, 2007.

destroyed by the Germans. Photographs of that earlier building from the occupation period show hangings being carried out above its portal. Further south lies the rambling municipal park with the monument to Taras Shevchenko —the meeting spot of the Maidan supporters— and numerous pavilions and cafés. The unceasing brisk traffic of students and other pedestrians leaving and entering the University metro station beneath the square softens the impression of overwhelming monumentality. As the urban planning of the 1920s would have it, the area behind the Gosprom complex is taken up by a tony residential neighbourhood built for the nomenklatura, grouped, in keeping with Stalinist social engineering, by professional categories —chemists, workers of the word, senior managers in the tobacco industry, etc.—.

TRAVELLING TO KHARKIV WITH LEV KOPELEV

We know a great deal about the Kharkiv of those years because, as the capital, it naturally attracted many members of the country's political, scientific, and cultural elite. Exploring it, we encounter master builders such as the engineer Pavel Rottert, who will go on to direct the construction of the Moscow Metro, and the natural scientists who work at the Ukrainian Institute of Physics and Technology under the direction of the prodigy and *enfant terrible* Lev Landau to construct the world's first nuclear reactor. We meet the engineers of the Kharkiv Tractor Plant, including Mikhail Koshkin, chief designer of the legendary T-34 tank (he lives on Krasin Street), and Aleksey Beketov, the spiritus rector of the Kharkiv school of architecture, whose work still defines the look of entire streets. A memorial plaque on a villa on Pushkin Street is dedicated to the great Ukrainian filmmaker Oleksandr Dovzhenko. Kharkiv figures prominently in the memoirs of a descendant of the Bosses, a Baltic German family of industrialists. And, of particular interest to Germans: Lev Kopelev, the Russian-Ukrainian-Jewish writer, who was born in Kyiv in 1912 and died in Germany in 1997, spent his formative teenage years in Kharkiv. We can entrust ourselves to the recollections he published under the title *The Education of a True Believer*, use them as an itinerary, to gain access to Ukraine's first capital[13]. «Ukraine», Kopelev writes in his memoirs,

> is the country of my childhood and youth. I spoke Ukrainian with my nanny Khima; she told folk tales, nursery rhymes. Sang. It was she and Mama who sang those songs which will always be inside me. The boys with whom I became friends, played and fought in the villages where Father worked spoke Ukrainian. And my father himself spoke Ukrainian with his friends and comrades —other agronomists—. At school and in the university I studied the Ukrainian language and literature. I learned to love forever the mighty poetry of Taras Shevchenko, the poetry and prose of Ivan Franko, Lesya Ukrainka, the books of Panas

[13] Kopelev, 1980.

> Kulish, Mikhail Kotsyubinskiy. And I felt at home in the more recent Ukrainian literature. Close to me and necessary for me were the wise and sad dramas of Mikola Kulish, the verses of Pavlo Tichina, Mikola Zerov, Maksim Rilskiy, Volodimir Sosyura, the poetic prose of Mikola Khvilevoi, Yury Yanovskiy. Up to 1935 I never missed a new production of Les Kurbas in the Berezil (March) Theater, I took pleasure in every new film of Oleksandr Dovzhenko.

Being bilingual was, to him, a natural fact of life:

> Some of my students spoke in Ukrainian, others had come from Russia, but the majority made themselves understood in that mixture of Ukrainian and Russian heard in the outlying towns, which you could consider a dialect of one or the other language, whichever you wished.

Kharkiv was also where the young Petro Hrihorenko (in Russian, Pyotr Grigorenko), who would become a general of the Red Army and, in the 1960s, one of the Soviet Union's most prominent dissidents, began his career; he graduated from the city's Polytechnic Institute. The engineer Viktor Kravchenko, whose escape to the West triggered the «Kravchenko affair» in France, a scandal that rocked the country's scene of intellectual members of the Communist Party and its sympathizers, has left us a detailed narrative of his life as a student in Kharkiv, where he resided in the «Gigant» student hall. Last but not least, the author of one of the earliest and most important eyewitness accounts of the Stalinist purges, published in 1951 under the title *The Accused*, the Austrian physicist Alexander Weissberg-Cybulski, a friend of Arthur Koestler's, had moved to Kharkiv in 1931 to work at the world-famous Ukrainian Institute of Physics and Technology and got caught up in Stalin's dragnet. He was freed after Albert Einstein and Irène and Frédéric Joliot-Curie intervened with the dictator —only to be extradited to Nazi Germany in 1939 (he jumped off the train in Poland and joined the underground)—. Kharkiv also left traces in the work of Vasily Grossman, whose novel *Everything Flows* —about collectivization and the Holodomor— likely would not have been written had the author not lived in the city as a student. With so many and prominent lives intersecting here, we realize Kharkiv is not as distant from our own world as we may have thought at first. Their recollections guide us to 78 Chernyshevska St., where Lev Kopelev and his family lived in apartment no. 3 after arriving from Kyiv. A scholar rummaging through the university's archive recently came across the protocol from the hearings before his enrolment. We can accompany the young Kopelev to the Komintern locomotive factory, where he was in charge of the plant's internal newspaper and radio station; or to the opera, where the literary celebrities of his time, such as Mayakovskiy, appeared on the stage; or to the Gosprom building, where he got to know virtually the entire leadership of the Ukrainian Communist Party in person when he interviewed them for his factory gazette. Kopelev met Mykola Skrypnyk, the head of the Ukrainian

Communist Party during the «Ukrainian Renaissance» of the 1920s, before he put a bullet in his head in 1934 after he and his ilk were denounced as «bourgeois nationalists». He was also introduced to Pavel Postyshev, who executed Stalin's policies in Ukraine only to fall victim to the purges himself in 1939. And Kopelev, who wrote his first poems in the Ukrainian language, met the major Ukrainian poets of the 1920s who were later killed during the Great Terror. His memories of Kharkiv can teach us much about the difficulties of a multiple identity as well as the potential implicit in it —Ukrainian, Russian, Jewish: not so unusual in a city that, though the majority of its population speaks Russian, crosses effortlessly between languages and cultures—.

To the young Kopelev, the Kharkiv of the 1920s and early 1930s was the door to another world and a new era:

> Kharkov is the capital. You can tell right away. There are so many people that there aren't enough sidewalks for them, they have to walk in the street. I've never seen so many automobiles before, both cars and trucks. In Kiev you see them come by one at a time, but here there are probably just as many as there are horses and buggies.

He sketches a topography still identifiable to the visitor today:

> In Kharkov they already have new houses. We ride by a big red building called «The Arcade» and a gray one —the editorial offices of the newspaper *Communist*—. A statue of a worker with a hammer stands high up on the roof. An old fellow we meet tells us they have started building a real skyscraper.

Compared to Kharkiv, Kyiv now feels sluggish and backward. «After Kharkov, the capital, after conversations with Mark about the prospects for the country and the world revolution, Kiev seemed a quiet backwater, and all the school and troop doings seemed petty, childish». He starts learning Esperanto, then the idiom of universal human brotherhood, though under Stalin it will be condemned as the language of the foreign enemy and espionage. He is entranced by the flourishing polyglot literary life in clubs and associations called «Youth», «The Plough», «New Generation», and «Avant-Garde». The city of the New Economic Policy —a tumultuous, if short-lived, renaissance of trade and capitalist entrepreneurialism— had comedy shows, cabarets, casinos named Chemin de Fer or Seventeen and Four, dandies wearing Chekhovian pince-nez, Henri-Quatre beards, and velvet gaiters —characters from the world of yesterday—.

> NEP —it was the private stores and shops stocked far more abundantly and decorated far more colorfully than the drab Central Workers Co-ops—. Dolled-up men and women in restaurants with orchestras blaring through the night. Casinos with spinning roulette wheels and croupiers shouting: «The bets are down!» Brightly painted girls in short skirts slowly strolling the streets at night approaching single men, or laughing shrilly from the phaetons of their cabs.

The young Kopelev also observes one of the earliest show trials, against the «Union for the Freedom of Ukraine» which was held at the opera house in 1930, and as a Trotskiy sympathizer, he spends ten days inside the Kholodnaya Gora prison, which figures in other memoirs as well:

> The prison was a four-storey brick building. Inside, narrow iron galleries along the walls led to the cells; in the corners were platforms on which the guards stood. Steep iron stairs ran from storey to storey. Wire mesh nets hung between the levels. The glass roof above reminded one of the big department stores. The walls in the rectangular cells were painted green near the floor and white above, three cots to a cell. High above was a single window, but without blinds. Across, beyond the wall, we saw the wing housing the career criminals and heard them singing songs all day and sometimes even at night.

In the winter of 1929-1930, Kopelev works at the Osnova rail depot near Kharkiv, where one of his colleagues is a German communist emigrant from Berlin; they will meet again years later, when Willi Husemann, a precision mechanic by training, guards the entrance to the building of the Central Committee of the East German Socialist Unity Party.

UKRAINIAN TOPOGRAPHIES OF VIOLENCE

More than anything else, however, the early Soviet Kharkiv remembered by contemporaries —Kopelev, Hrihorenko, Kravchenko, Weissberg-Cybulski— is a scene of monstrous violence: the trials against the «bourgeois specialists» and «parasites» that marked the end of the New Economic Policy; collectivization (some of our witnesses were involved in its forcible implementation in the countryside); the mass deaths of peasants during the Holodomor they observed with their own eyes; the increasingly blind fury of the witch hunt against «Ukrainian nationalists»; and finally, the Great Terror. With the right kind of information at your disposal, you can take a tour across Kharkiv's topography of violence. All it takes is wide and careful reading, city maps, a taxicab, and plenty of time. A villa on Darwin Street that is now the House of Architects was the Cheka headquarters during the Civil War. The people's commissar Valery Mezhlauk, who was executed after a show trial in Moscow in 1937, resided on Olminskiy Street. The palatial building with the ProCreditBank branch on the square where six streets meet was the centre of the secret police's operations. 6 Artyom St. was where Kopelev's cousin Mark lived before his arrest. The building on the corner of Chernyshevska and Radnarkomivska Streets now used by the Ukrainian Ministry of the Interior was the seat of the NKVD. Behind the construction site fence in the courtyard was the inner prison, whose inmates were killed before the Germans captured the city on October 25, 1941. A plaque on the façade recalls the fate of more than 3 000 Polish officers, Andrzej Wajda's father among them, who were brought to Kharkiv in the

spring of 1940, slaughtered, and hastily buried in mass graves on the edge of town by Bil'horodske Highway, a thoroughfare lined with boarding-houses, villas, and comfortable hotels; a joint Ukrainian-Polish memorial at the site notes their names, occupations, and dates of birth and death. We know quite a bit about the prison in which the young Kopelev was held for a few days, where up to 12 000 detainees were jammed together at the time. Weissberg-Cybulski shared a cell with hundreds of prisoners representing more than a dozen different nationalities —there were few Russians or Ukrainians, but all the minorities living in Kharkiv were represented: Poles, Jews, Germans, Armenians, Georgians, Latvians, Lithuanians, Finns, Assyrians, Chinese, Greeks, Turks, Macedonians, Bulgarians, Koreans, Hungarians, Tatars, Bashkirs, Belorussians— and not one of them knew the reason for his arrest. «The Kholodnaya Gora prison sat on the edge of town», Weissberg-Cybulski writes in his memoirs[14].

> In the past, I had driven by it on my daily way to the laboratory station. At the time, you could espy half-naked prisoners clinging to the bars of their windows. They looked barely human, and I often shuddered to see them […] The building dated back to tsarist times. At first the car transporting the prisoners was admitted through an iron gate. We stepped off and walked to a second wall, in which a small door opened as we arrived. The guard examined our papers and signalled us to go on. My escort walked me to unit no. 2, a four-storey building on a T-shaped plan. Lined up along the stem of the T were fifty solitary cells on four storeys. The crossbar consisted of twelve large group cells. I was assigned to a single cell, no. 37, I believe. Actually, it had been a single cell in the tsarist era. Now it slept three. The cell measured four by two meters. There were iron cots (two along one wall, one across the room) that could be folded up. At night, when they were folded down, there was a 30-cm clearance between them. I was alone in my cell.

In the evenings, girls and boys sat outside the neighbourhood's residential buildings; some played the harmonica or danced. «From our cells we could overhear their music». You can see the massive whitewashed building with its window blinds, which dates from the era of Catherine the Great, from up close; it is still used as a prison.

The most important lead, however, will take you out into the countryside, to the Ukrainian villages, the scene of collectivization, which brought clashes resembling a civil war, the deportation of hundreds of thousands of peasant families, and the death from starvation of between 3.5 and 5 million people[15]. Out where the road leading to the Ukrainian-Russian border, which is a mere 38 kilometres away, intersects with the beltway, near the village of Rus'ka

[14] Weissberg-Cybulski, 1951.

[15] Reid, 2000.

Lozova, a monument to the victims sits on an artificial hill. It was installed after a years-long bitter controversy that divided the city into two camps: should the Holodomor be described as similar to the Holocaust, a genocide of the Ukrainian people deliberately engineered in Moscow, or as «collateral damage» in the grand experiment of agricultural collectivization, which upended the lives of Russian farmers and Kazakh nomads as well? The subject was taboo for decades, but by now a wide range of sources have been published in critical editions and the scholarship is extensive. Looking back on the tragedy, Petro Hrihorenko remembered[16]:

> I for my part was perfectly able to perceive what was going on. In the summer of 1930, the Party sent us Komsomol members at the Polytechnic Institute in Kharkiv out into the country to «help» with the harvest. And that short preparatory meeting before we would go out into the field should have told me everything I needed to know about the real menace to my people. I merely needed to listen to the brief Stanislav Kosior, the general secretary of the Ukrainian Party, gave us.

Hrihorenko spent time in the countryside on several occasions —his father was an agronomist— so he was aware of the developments there. He saw desolate villages in which not a soul lived anymore, railway stations black with half-naked people wandering about, utterly emaciated children besieging the wagons.

> The scene was the same at every station in Ukraine, and the throngs of the hungry grew larger the further south we came. After that trip I was no longer surprised by anything I now saw in Borisovka. The village streets lay deserted. The few people I encountered passed me without responding to my greeting —unheard-of in a Ukrainian village—. My father was at home. He had difficulty standing up: due to malnourishment, he was showing the first symptoms of oedema —swellings of the body and limbs—. There was absolutely nothing edible left in the house beyond a small pumpkin, and this was in the middle of December.

In *Muss Russland hungern?* (1935), a German observer, Ewald Ammende, summarized the reports of travellers returning from the famine area, which were long thought to be anti-Soviet propaganda[17]:

> The streets of the former Ukrainian capital were strewn with the bodies of farmers who had died of starvation; they had arrived on earlier trains hoping to beg for something in the city but had been so feeble that they had fallen over dead. In the industrial towns of the Donets Basin, too, the hungry farmers laid siege to the apartments of comparatively well-off technicians and engineers from morning to night.

[16] Hrihorenko, 1982.

[17] Ammende, 1935.

A German economic specialist who managed to obtain permission to travel throughout the Soviet Union as late as 1933 offered this account[18]:

> The train having pulled into the station, you step off and enter the hall. It is clean and there is no one to be seen except the railway officers and the G.P.U. operatives. But when you go outside, the entire square in front of the station is covered with corpses. Terrifying skeletons lie in the dirt on the pavement. Some still stir, the others are motionless. When you step closer to the latter, you realize that they are already dead. All victims of hunger. They fled the hunger in the villages, but in the city they succumbed to it.

Another report notes[19]:

> Corpses in the streets! That was beyond my ability to absorb. At first I wouldn't believe my eyes. Children pulled themselves together, gathering whatever strength they had left to scour the street for something edible. Yet they were so weak and exhausted that they fell down and remained where they lay. The poor children were the most powerful impression […] In Kharkiv I saw a boy who was nothing but skin and bones lying in the middle of the street. A second boy sat by a pile of garbage from which he pulled eggshells. Children trudged along the streets in hordes, looking for edible refuse, for leftover food or fruits. They perished along the way like wild animals […] When the spectre of hunger hovered over the villages, the parents led their children out into the city, where they deserted them, hoping that someone there would take pity on the poor little ones.

Kopelev writes about his work in the village: «Naturally, I berated all kulaks and their ilk, cursing them and threatening them with the contempt of the people, the hatred and the punishing sword of the proletariat, which would strike all those who, maliciously or out of sheer ignorance, hid crops». He goes on to depict the situation in Kharkiv:

> Friends who visited me as I lay ill —in 1933— told me that the railway stations were crammed with farmers. Entire families with elderly parents and children were trying to get on trains, no matter the destination, to escape the hunger. Many crept around the streets and begged. At night, special cars collected the bodies at the stations, beneath bridges, in doorways and driveways. These trucks, covered with linen tarpaulins, drove around in the late hours of the night, when no one left their home. Other cars collected the homeless; the sick and utterly exhausted were taken to hospitals. The city's clinics were all filled to overflowing, as were the morgues. Children who had lost their parents were taken to orphanages. Adults who had some strength left were simply transported out of the city and left to their fate.

[18] *Ibid*.
[19] *Ibid*.

Driving through depopulated villages, he observes:

> Skinny nags drag two sledges along the street. Three men plod along beside them. They have wrapped course cloths or women's headscarves over their fur caps in the manner of bashlyks. Belts made out of twisted rags hold their dirty brownish caftans tightly closed. The men, their legs thickly wrapped in bags, slowly put one foot before the other. One sledge is loaded with two longish bast sacks covered with bast mats and sackcloth. The other is empty. When a house's windows are smashed or boarded up, they pass without stopping. Other houses have undamaged windows, but the doors are open, swaying in the wind. No one lives here anymore.

The great writer Vasily Grossman, who studied chemistry in Kharkiv between 1932 and 1934, drew on similar experiences for his novel *Everything Flows*.

The city's territory is marked by violence; every one of the mass graves —now often surrounded by disused cemeteries, parks, or industrial compounds— stands for an epoch in the history of calamitous experience. Even the monument to the «liquidators» who received lethal doses of radiation in Chernobyl and the conspicuously desecrated grave of members of the post-1945 Ukrainian Insurgent Army in a municipal park —the area, formerly a Jewish cemetery, was converted into the Komsomol park and recently renamed Memorial Park— are links in this unending chain of violence.

The question of how the city commemorates these dead was the central point of contention in the so-called «memory war» that broke out during Perestroika and continues to be fought today. Which dead, which victims should be remembered? Which streets and squares should be «purged» of their Soviet patron saints, and which names should be kept in place? Which public holidays from the Soviet era should be retained, and which new memorial days and public celebrations should the independent Ukraine introduce? As Tatyana Zhurzhenko has shown, the fight over names in the public space has been about more than unearthing historical facts that were kept secret for so long: both parties —primarily, the pro- and anti-Maidan activists— have implicitly sought to harness the past in their struggle to define the terms of the political debate and assert their influence[20].

THE GERMANS IN KHARKIV

As though the Holodomor and the Great Terror had not been enough, Kharkiv within a few years came under German occupation. The austere memorial to the city's defenders and the Red Army soldiers who died in battle, also on Bil'horodske Highway, brings the Soviet War Memorial in Berlin-Treptow to mind. The city was in German hands from October 25, 1941, until

[20] Zhurzhenko, 2011.

August 23, 1943. The topography of German-occupied Kharkiv, too, is documented in considerable detail[21]. The municipal museum has a German-made city map from 1942 —it is marked «for official use only»— and pictures of Soviet citizens thrown from balconies or hanged in the entrances to banks and hotels, but also group shots of German infantrymen in front of the Gosprom complex and a «Café München». The Gestapo operated from a modern brick building at 100 Sumska St., across the street from a noble family's home that now houses a «wedding palace».

The Germans lost no time: in November 1941, the city's remaining Jews were herded together in a ghetto on the grounds of the tractor plant and exposed to death from cold and hunger. In *The Black Book of Russian Jewry,* Ilya Ehrenburg and Vasily Grossman compiled as the Red Army liberated Eastern Europe, Maria Sokol wrote[22]:

> It is difficult to describe the scene: fifteen thousand people, maybe more, walking down Old Moscow Street toward the Tractor factory. Many were dragging various things along with them. Among them were the sick and even paralytics, who were carried in the arms of others. The road from Old Moscow Street to the Tractor factory was strewn with the bodies of children, the old, and the sick.

When they left the hell of the camp, it was for the Drobytskiy Yar ravine, a few kilometres further out of town, now on the highway to Chuhuyiv, where a monument and a memorial site inform the visitor about the murder of the city's Jewish citizens. A rust-brown menorah rises from a field of stones and red sand. The plaque reads «*Hic locus ubi mortui docent vivos*» («This is a place where the dead teach the living»). The landscape is peaceful. The wind sweeps through the meadows, the smell of acacias hangs in the air, as everywhere in Ukraine in spring. The inscription on one of the steles marking the path to the site recalls the more than 16 000 Jews of Kharkiv who were killed by the Germans —«old people, children, and women, because they were Jews»; the other reads «We bow in memory of the victims of fascism»—. The memorial proper, a tall arch all in white, bears the words «Thou Shalt Not Kill» in several languages. The names of the victims are recorded in a crypt-like room underneath. To learn more about the life of Kharkiv's Jewry before the war and extermination, visit the Holocaust Museum in the city centre, at 28 Petrovskiy St. Launched as a private initiative by Larisa Volovik in the early 1990s but now supported by the municipal authorities, the museum presents an interior from a Jewish home, pictures of victims as well as individuals who saved and assisted Jews, anti-Semitic posters produced by the German occupiers and their Russian and Ukrainian collaborators, ordinances and salvaged relics such as spoons, buttons, shell casings, shoes, medicine vials, and flacons. There is a spectator's

[21] Friedrich, unpublished.

[22] Ehrenburg, Grossman, 2003.

ticket to the first war crimes trial held, on December 15-18, 1943, four months after the city's liberation, at the opera house on Rymarska Street, now home to the Kharkiv Philharmonic Society, and a copy of the trial protocol, «Procès de Kharkov». Newsreel footage shows the defendants and witnesses as well as the correspondents Ilya Ehrenburg, Konstantin Simonov, and Aleksey Tolstoy. The defendants —several Germans and the Russian Mikhail Bulanov, who had driven the gas van— were found guilty and hanged before the eyes of 40 000 citizens on Blagovishchenskiy Maidan in the city centre.

THE «FIFTH KHARKIV»: THE SOUND OF THE NEW CITY

The Ukrainian sociologist and journalist Tatyana Zhurzhenko, building on the ideas of George Shevelov, a famous linguist and native son of the city who taught at Harvard and Columbia, has spoken of the «fifth Kharkiv[23]». The first Kharkiv, in Shevelov's portrayal of the city's history, was the seventeenth- and eighteenth-century settlement of Cossacks; the second Kharkiv, the nineteenth-century capital of a governorate of the Russian Empire; the third Kharkiv, the city of Ukrainian modernism in the 1920s, which perished in Stalin's terror. The fourth Kharkiv, to Shevelov's mind, was the city reborn after the German occupation and the ravages of war, a city that had no recollection of its brief golden age. Has the time come for the «fifth Kharkiv» for a return into the circle of great European cities? Zhurzhenko lays out Kharkiv's situation today: located near the border to Russia, it has become a city on the edge, a frontier town. The frontline is a mere 40 kilometres away. Before the war, people drove half an hour to visit relatives on the other side; the people of Belgorod used to come in the evenings to see a movie. That is all in the past. The buses that connect Kharkiv to Moscow are often held up for two or three hours at the border. Passengers shuttling between Belgorod and Kharkiv have to disembark —bus service terminates at the border— and cross the no man's land on foot. In the spring of 2015, both sides started digging trenches and building guard posts. Driving down into the city on the highway coming from the north, you are welcomed by a demonstrative forest of blue-and-yellow flags that signals to visitors from Russia: this is Kharkiv, a Ukrainian city, even though it is just a hop and a skip beyond your border. The simmering war interferes with the rhythm of life in the city: more than 130 000 refugees and displaced persons are registered in the city, and estimates of unregistered newcomers are much higher. The railway station with the monumental dome above the central hall, which used to be black with people, lies deserted now that no trains take Muscovites to Crimea and other southern destinations. The waiting room with its enormous fresco from the 1950s showing Kharkiv as a city of skyscrapers has been converted into a help centre for new arrivals

[23] Zhurzhenko, 2015.

from the occupied areas around Luhansk and Donetsk. The refugees, who often carry nothing more than their documents and a few prized possessions, receive vital information, medical and psychological attention, and addresses for an initial place to stay. One representative each from the labour office, the Ministry of Temporarily Occupied Territories and Internally Displaced Persons, and the volunteer organization are seated at tables on which brochures are laid out, and the centre has access to databases designed to help refugees make the first steps in their new hometown —most of them will not be able to return to the occupied territories—. The city's hospitals absorb the wounded; the helicopters coming straight from the frontlines can be heard flying across the city. Walking through the neighbourhoods, you repeatedly see groups of people clustering outside public offices who hope to complete the bureaucratic procedures necessary for their integration into a new environment. Most of the work, usually invisible to the eyes of visiting foreigners, is apparently done by volunteers. Life in the city feels bafflingly normal in some ways, but the war is everywhere: in the newspapers and television newscasts, in the advertisements and appeals for donations, in the collection box on the counter at the hotel reception giving guests an opportunity to make a contribution in support of those affected by the turmoil. The city takes care of the fighters as well as it can, living in tense expectation that new developments might rapidly create challenges which would throw even stronger cities off balance.

Germans have been able to travel freely to Ukraine for several years; they do not even need a visa. Nothing stops them from exploring this great and, in many ways, strange country, yet few have availed themselves of the new freedom. Everything is convenient, there is no bureaucratic red tape, and affordable and friendly accommodations are easily found anywhere. Younger visitors can take the buses operated by Eurolines, which take them to the country's remotest corners. A country awaits discovery that is unlike anything most Europeans have seen, with a history that can be hard to grasp even for experts and that needs to be told afresh. Ukraine is a Europe in miniature, boasting extraordinary linguistic and cultural diversity and beautiful cities and landscapes. Outside Ukraine, however, there is a tendency to discuss such cultural wealth as the source of an alleged risk of disintegration rather than an asset. Ukrainians, the young generation in particular, have crisscrossed Europe looking for work or education, and so getting around on English or German is easy enough. There is something for everyone: cities and towns are eager to strike up partnerships with their peers in the West —Kharkiv is already twinned with Bologna, Cincinnati, Nuremberg, and Rishon LeZion, among others— and the tourism and agriculture sectors need investors, who have good reason to distrust the talk of a «failing state» and study the economic potential for themselves. Architecture aficionados who have seen it all —from New York's Rockefeller Center to Zaha Hadid's National Museum of the Arts of the 21st Century in Rome— but always lacked the time or energy to tour the monuments of Red modernism should finally come to see the Gosprom complex. Technical relief agencies and other humanitarian organizations will

find an infinite supply of worthwhile missions in a country that has had to deal with Russian «aid convoys». A city like Kharkiv is the right place for young adults who are tired of the Berlin club scene and want to do something different with their lives for a change. At its well over a dozen universities and other institutions of higher education, they will meet people of their own age with whom they share at least one language and who know something about the gravity of the situation the rest of Europe has been slow to catch on to. Ryanair and EasyJet might render a historic service to the continent and expand its horizon by adding Kharkiv and cities like it to their list of destinations at long last. To get yourself in a Kharkiv kind of mood, read Serhiy Zhadan's novel *Voroshilovgrad* (unfortunately, his *Anarchy in the UKR* still awaits translation into English)[24]. His writing vibrates with the sound of the new Kharkiv, a city that knows only too well what is at stake, aware that everything might be lost from one moment to the next.

[24] Zhadan, 2016.

II

DISCURSOS Y REALIDAD DE LA RECONSTRUCCIÓN

THE RECONSTRUCTION OF DESTROYED ARCHITECTURAL MONUMENTS IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE

PROFESSIONAL DISCOURSES AND POLITICAL ATTITUDES (1940's-2000's)

Arnold Bartetzky
Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO)

After World War II, architectural reconstruction was much debated in several European countries. The devastation suffered by numerous European cities prompted fundamental questions about how best to deal with ruined historical buildings and urban structures. Although comparable debates had taken place in the wake of World War I, given the unprecedented scale of destruction in World War II, the matter took on a new urgency, which was reflected in professional discourse and political attitudes towards reconstruction. Is faithful reconstruction —true to the original— feasible? And, more importantly, is it desirable? Or is rebuilding in contemporary forms a proper response to the irreversibility of history?

Hotly debated by experts and politicians in the post-war period, questions of this nature have arisen again in the face of a new wave of reconstruction campaigns in recent decades. This paper looks at the different approaches taken by examining cases in several countries in Central and Eastern Europe. Rather than the development and execution of individual projects, it focuses on the motives behind them and the political contexts in which they were rooted[1].

There has been and still is a wide range of responses to the question of how to deal with buildings which have been destroyed. They have technical, economic, political, cultural and not least moral dimensions, and they depend on various factors. For the political, cultural and moral assessment of reconstruction ideas after 1945, the role which a country had played in the war was crucial. This can be illustrated with two statements from Poland and Germany.

On seeing the ruined cities in his country, particularly Warsaw (fig. 1, p. 86), Poland's General Conservator Jan Zachwatowicz pledged in 1946 in the heroic tone of his time: «We will not accept the annihilation of our cultural monuments. We shall reconstruct them, we shall rebuild them from their

[1] This text is largely based on several chapters in the author's book Bartetzky, 2012. Some aspects are also included in the recent article Bartetzky, 2015. I am indebted to Chris Abbey for linguistic improvement and to Paweł Gorszczyński for editorial assistance with this text.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 85-94.

foundations, in order to hand over to later generations if not the authentic, at least the precise form of these monuments, as it is alive in our memory[2]…». He justified the reconstruction of destroyed historical city centres in the following dramatic statement:

> Our sense of responsibility to future generations demands that we rebuild what was destroyed, that we completely rebuild it, aware of the tragedy of the conservation forgery that we are committing. Because architectural monuments are not only for gourmets, they are suggestive documents of history in the service of the masses. Even if they are deprived of their antiquarian values, they fulfil a didactic and emotional function. […] The issue of monuments is a key issue of society, it is an issue of national culture. We cannot apply to this issue a one-sided abstract theory, we have to consider the needs of the present[3].

Fig. 1. — Warsaw, the market square of the old town after its destruction in World War II, photograph around 1945

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Warsaw_Old_Town_1945.

Zachwatowicz's clear argument for society's substantial needs over «abstract theory» is a polemic against the anti-reconstructionist principles of modern heritage conservation theory which had been established at the turn of the 19th and 20th centuries. «Conservation, not restoration» (*Konservieren, nicht restaurieren*) was the central postulate which rejected the recreation of destroyed

[2] «*Nie mogąc zgodzić się na wydarcie nam pomników kultury będziemy je rekonstruowali, będziemy je odubowywali od fundamentów, aby przekazać pokoleniom, jeżeli nie autentyczną, to przynajmniej dokładną formę tych pomników, żywą w naszej pamięci …*» (Zachwatowicz, 1946, p. 48).

[3] «*Poczucie odpowiedzialności wobec przyszłych pokoleń domaga się odbudowy tego, co nam zniszczono, odbudowy pełnej, świadomej tragizmu popełnianego fałszu konserwatorskiego. Zabytki bowiem nie są potrzebne wyłącznie dla smakoszów, ale są to sugestywne dokumenty historii w służbie mas. Wyzbyte wartości starożytniczych, będą nadal pełniły służbę dydaktyczną i emocjonalno-architektoniczną.* […] *Sprawa zabytków jest podstawowym zagadnieniem społecznym —zagadnieniem kultury narodu—. Nie możemy wobec nich stosować jednostronnie abstrakcyjnej teorii, musimy umzględnić potrzeby dnia dzisiejszego.*» (*Ibid*., p. 52).

buildings in whole or in part. Although the anti-reconstructionist conclusion was often contested and repeatedly undermined in practice, it continued to hold sway in professional discourse[4].

In post-war Poland, however, the professional recommendation against reconstruction stood no chance. In line with Zachwatowicz's position, Warsaw's old town and other destroyed historical city centres in Poland were reconstructed during the late 1940s and the 1950s for «the needs of the present» (fig. 2).

FIG. 2. — Warsaw, reconstruction work on the market square of the old town, photograph 1953

© Herder-Institut, Marburg, Bildarchiv [Herder Institute, Marburg, Image archive].

For Zachwatowicz and other supporters of reconstruction, this was an imperative not only due to the unprecedented scale of destruction but even more so because Warsaw had been deliberately and systematically devastated

[4] Regarding historical positions of modern heritage preservation theory towards the issue of architectural reconstruction, see: HUBEL, 2011; NERDINGER, 2010; HASSLER, NERDINGER, 2010; HANSELMANN, 2009; BRAUM, BAUS, 2009; STÖRTKUHL, 2006; DETTLOFF, 2006; HUSE, 2006; DEHIO, RIEGL, 1988.

by the German occupiers. Zachwatowicz emphasized that «several historical buildings were destroyed not by accident in armed struggles, but as a deliberate act by the Nazis to eradicate Polish cultural achievements[5]».

Whether the destruction of a city or a building had been merely an «accident» was also used as an argument in discussions on reconstruction policy in Germany. However, in the «country of the perpetrators», this statement had a totally different meaning and contrary consequences. The most prominent example of this is the objection to the planned reconstruction of Goethe House in Frankfurt put forward by publicist Walter Dirks in 1947 (fig. 3):

> The building […] wasn't destroyed in a fire caused by an iron or by lightning or arson; it wasn't «accidentally» destroyed. […] Instead, this building was destroyed in a historical event which was clearly related to its nature. There are links between the spirit of Goethe House and the fate of its destruction. Some of them are tangible: if the nation of poets and thinkers […] hadn't forsaken the spirit of Goethe, the spirit of moderation and humanity, it wouldn't have embarked upon this war and provoked the destruction of this building. Consequently, the vast destruction is at the end of a path which led away from Goethe. […] In other words, there is a bitter logic about Goethe House being reduced to rubble. It wasn't a mistake that should have been corrected, nor a mishap suffered by history. This downfall is justified *and that's why it should be acknowledged*. […] Only one course of action is appropriate and noble: accepting the judgement of history, which is final. We must in any case have the courage to take leave of a great deal, not just the house of Goethe. […] The idea of being able to force something which was loved but lost back into reality is either an impotent revolt against that verdict or sentimental-both of which are questionable and dangerous[6].

[5] «*że cały szereg obiektów został zniszczony nie przypadkowo, w bezpośrednich działaniach wojennych, lecz jako świadomy akt likwidacji dorobku kultury polskiej, dokonany przez hitlerowców.*» (Zachwatowicz, 1965, p. 44).

[6] «*Das Haus am Hirschgraben ist nicht durch einen Bügeleisenbrand oder durch einen Blitzschlag oder durch Brandstiftung zerstört worden; es ist nicht, zufällig' zerstört worden* […]. *Sondern dieses Haus ist in einem geschichtlichen Ereignis zugrundegegangen, das mit seinem Wesen sehr wohl etwas zu tun hatte. Es gibt Zusammenhänge zwischen dem Geist des Goethehauses und dem Schicksal seiner Vernichtung. Einige von ihnen sind mit Händen zu greifen: wäre das Volk der Dichter und Denker* […] *nicht vom Geiste Goethes abgefallen, vom Geist des Maßes und der Menschlichkeit, so hätte es diesen Krieg nicht unternommen und die Zerstörung dieses Hauses nicht provoziert. Die große Vernichtung steht folgerichtig am Ende eines Weges, der von Goethe weggeführt hat.* […] *Mit anderen Worten: es hatte seine bittere Logik, daß das Goethehaus in Trümmer sank. Es war kein Versehen, das man zu berichtigen hätte, keine Panne, die der Geschichte unterlaufen wäre: Es hat seine Richtigkeit mit diesem Untergang. Deshalb* soll man ihn anerkennen. […] *Nur eines ist hier angemessen und groß: Den Spruch der Geschichte anzunehmen, er ist endgültig. Wir müssen ohnehin den Mut aufbringen, vielerlei Abschied zu nehmen, nicht nur vom Hause Goethes.* […] *Die Vorstellung, das geliebte Verlorene in die Wirklichkeit zurückzwingen zu können, ist entweder eine ohnmächtige Auflehnung gegen jenen Urteilsspruch oder sie ist sentimental. Beides aber ist bedenklich und gefährlich.*» (quoted in Hanselmann, 2009, pp. 94-95). Emphasis in original.

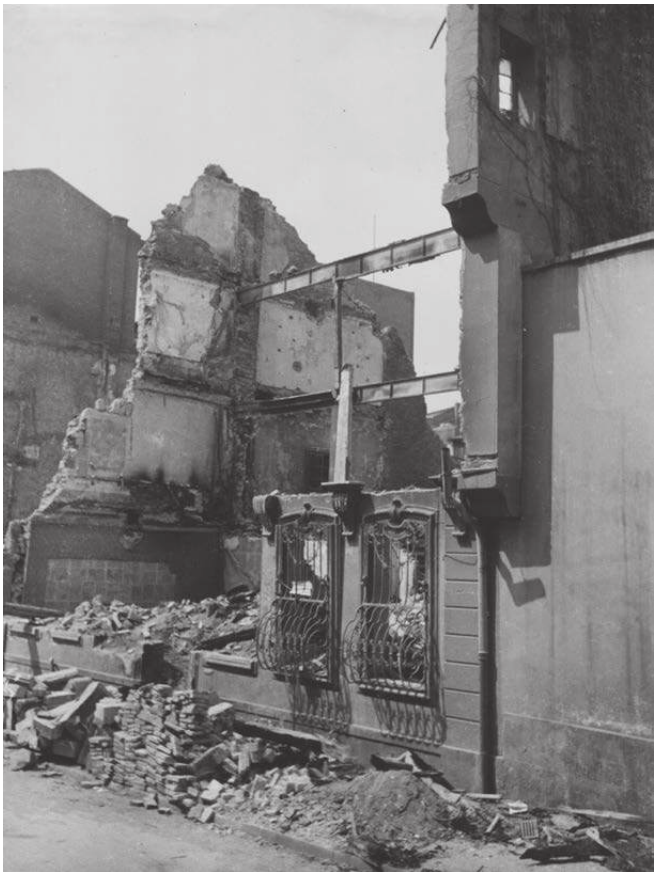

Fig. 3. — Frankfurt am Main, Goethe House after its destruction in World War II, photograph around 1949

© Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main (ISG FFM), S7B Nr. 1998-937, Max Göllner

Dirks and other opponents of the reconstruction project, which was accompanied by passionate debates that can be seen as paradigmatic for the early post-war period in western Germany, demanded from the nation the willingness to take its leave (Mut zum Abschied) from Goethe House as well as other destroyed monuments of symbolic and emotional value, and to accept their loss as a historical consequence of the guilt the Germans had heaped upon themselves under the Nazi regime.

The motto of the supporters of reconstruction was «courage to be faithful» (*Mut zur Treue*), i.e. remaining faithful to the German ideals represented by figures like Goethe as a basis for a new beginning. Although the latter approach was successful regarding Goethe House (fig. 4, p. 90), in many other cases of destroyed historical buildings, the West Germans did indeed demonstrate their strength by taking their leave.

Fig. 4.— Frankfurt am Main, Goethe House after its reconstruction, photograph 1957

© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Walter Möbius

These two statements —Zachwatowicz strongly in favour of reconstruction as a political and cultural imperative for the nation, Dirks strongly against reconstruction, both ultimately for the same reasons— reveal, if not a rule, at least a tendency in the attitudes of the post-war period. Reconstruction was widely called for and more or less unquestioned in countries which perceived themselves as victims of aggression, whereas in Germany, the defeated aggressor, it was widely seen as an illegitimate attempt to reverse history.

This is of course an oversimplification, for the true picture is more complicated. For example, the GDR (East Germany) had no fundamental objections to reconstruction owing to the anti-fascist myth surrounding its foundation used in its official view of history to exonerate itself from guilt for the Nazi past. Then again, numerous buildings are to be seen in the towns and cities of western Germany that were rebuilt despite all the moral arguments against

reconstruction. In the end, the demands of the public, who wished for many lost buildings and above all traditional cityscapes to be returned, often triumphed over the views of intellectuals as well as the tabula rasa dreams of modernist architects and urban planners. Even heritage conservationists, who were traditionally critical of reconstruction, were frequently unable or unwilling to thwart these wishes. Art historian and monument curator Hiltrud Kier described the situation retrospectively regarding the rebuilding of the tower of Great St Martin's Church in Cologne: «It was obvious that, theoretically, the tower shouldn't have been rebuilt, yet it was also obvious that it would in practice be rebuilt[7]». The same applied to numerous other buildings of artistic, symbolical und emotional value.

Even in Poland, a victim of Nazi extermination policy more than any other country, attitudes were not as uniform as Zachwatowicz would have liked. There were also dissenting voices regarding reconstruction among both politicians and heritage conservationists. Even so, in Poland and elsewhere, a self-conception as a victim of aggression has undoubtedly been and still is an important factor behind the determination to reconstruct buildings.

To mention another post-World War II example, several historical buildings destroyed by German troops were also rebuilt in the Soviet Union, including the residences of the tsars in Peterhof and Tsarskoye Selo near St Petersburg, as well as much of the old town and several churches in Novgorod. This reconstruction work was ordered by the central Soviet government and began even before the end of World War II. This is astonishing, for the Stalinist Soviet Union showed little appreciation for tsarist palaces and had demolished churches on an unprecedented scale. One of the reasons for the special treatment of monuments in the area of St Petersburg and in Novgorod was the circumstances and perpetrators of their destruction. A Soviet travel guide to Novgorod states: «During the Great Patriotic War of 1941-1945, the fascist barbarians intended to level Novgorod to the ground. […] The Special State Commission for the Investigation of the Atrocities of the Fascist Occupiers assessed the damage to the city to exceed a billion roubles[8]». For the Soviet government, immediately repairing the damage by reconstructing the destroyed monuments was an effective means of propaganda to demonstrate the Soviet Union's invincibility and triumph over Nazi Germany.

Half a century later, post-Soviet states decided to reconstruct numerous buildings demolished for symbolic reasons in the Soviet era. An example of this is St Michael's Monastery in Kiev. The building complex, which was

[7] «*Es war klar, theoretisch durfte man den Turm nicht wiederaufbauen, und es war klar, daß er praktisch wiederaufgebaut wurde.*» (quoted in Hassler, Nerdinger, 2010, pp. 327-328).

[8] «*Während des Großen Vaterländischen Krieges 1941-1945 hatten die faschistischen Barbaren die Absicht, Nowgorod dem Erdboden gleichzumachen.* […] *Die Außerordentliche Staatliche Kommission zur Untersuchung der Greueltaten der faschistischen Okkupanten stellte fest, daß der von der Stadt erlittene Schaden über 1 Mrd. Rubel betrug.*» (Kunsthistorisches Museum, 1984, pp. 5-6).

founded in the 12th century and later extended in Baroque style, is regarded as a place of eminent significance for the pre-modern tradition of the Ukrainian national state. In the 1930s, it was blown up on the orders of the Stalinist Soviet Ukrainian Government. Its re-erection in the late 1990s was meant to roll back the act of destruction which had been perceived as a brutal attack on the Ukrainian church and Ukraine's national culture.

This perception undoubtedly tallied with the real intention behind the monastery's destruction. Then again, an alleged symbolic dimension of destruction as a humiliating act of politically motivated aggression can be used to support reconstruction even if it is neither provable nor even plausible. This is the case regarding the Palace of the Grand Dukes in Lithuania's capital Vilnius, reconstructed between 2002 and 2013 (fig. 5). The former seat of Lithuanian power, which was medieval in origin and remodelled in the Renaissance period, had gradually decayed since the 17th century. A few years after the Third Partition of Poland in 1795, when the Lithuanian part of the former Polish-Lithuanian Union was annexed by Russia, the ramshackle building was torn down under the auspices of the new power. Today's Lithuanian historiography emphatically interprets the demolition of the dilapidated palace as the deliberate annihilation of a symbol of Lithuanian statehood by the Russian occupiers[9].

Consequently, the controversial reconstruction of this building eradicated more than two centuries beforehand —a project often derided by critics— has been justified by its supporters as compensation for historical injustice. Yet in this case, the insinuation of political and symbolic intent behind the demolition seems to be based on a 20th-century mindset rather than an understanding of the time around 1800. As a matter of fact, the demolition of the palace ruins was, for its time, neither scandalous nor even exceptional, being fully in line with the general approach to architectural monuments which had lost their function. Until the late 19th century, it was common practice (not only in tsarist Russia) to demolish venerable ruins and even quite intact buildings which nowadays would be attributed great historical significance and artistic value. In most cases, the reasons for demolition were of a functional, economic or hygienic nature rather than iconoclastic. Nevertheless, the interpretation of the demolition of the Palace of the Grand Dukes of Lithuania as a foreign act of aggression against Lithuania's national identity was an important tool for the popularization of the reconstruction project.

Only a minority of current reconstruction projects have such a strong political angle. Since the 1980s, numerous projects have resulted chiefly from growing disappointment with modernist urban design, hand in hand with a desire to recreate historic buildings —or rather their mere facades— and thus to regain urban situations and atmospheres destroyed by the war as well as by the post-war rebuilding of cities. The central aim is to create beautiful places serving as a showpiece for the city, not least in order to attract tourists.

[9] Hinterkeuser, 2008, p. 197. See also Dolinskas, Stepanovičienė, 2009, pp. 122-124.

Besides the post-Socialist countries in East-Central and Eastern Europe, a particular commitment to architectural reconstruction is to be observed in present-day Germany[10]. This can be seen as a symptom of overcoming the post-war trauma of the historical guilt of the «country of perpetrators», which was so crucial for the debates, at least in western Germany.

Most reconstruction projects are welcomed by the majority of the population for a variety of reasons. The most common of them, as was already the case in the 1980s, is discontent with the majority of post-war and present-day architecture, with its tendency to uniformity of shape, aesthetic banality and indifference or even hostility to tradition: in a word, its coldness. This experience of alienation is reinforced by a growing feeling of instability resulting from the accelerating change of cityscapes and urban social life. Both stimulate the need for the historical appearance of cities, which provides a source of urban identity and simulates a perception of continuity by neglecting the ruptures of history.

In eastern Germany, however, there is also a specific political motive behind the wish to rebuild numerous monuments destroyed for ideological reasons by the GDR regime. It is the idea of a symbolic correction of history or a visual «compensation for injustice», to quote a slogan frequently used by politicians or citizens' initiatives. This notion of the destruction of historical buildings as symbols of the injustice suffered by the population is related to the victim consciousness, which has been productive for so many reconstruction projects in various periods.

Fig. 5. — Vilnius, the reconstructed Palace of the Lithuanian Grand Dukes, photograph 2012

Picture: A. Bartetzky.

[10] Regarding recent reconstruction projects and the accompanying debates in Germany, see: Maass, 2015; Nerdinger, 2010; Hassler, Nerdinger, 2010; Hanselmann, 2009; Welzbacher, 2010; Braum, Baus, 2009.

FURTHER DESTRUCTION AS A RESULT OF TOO MUCH CONFIDENCE IN COMMUNISM? BALTIC CITIES AFTER WORLD WAR II

Andreas Fülberth
Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO)

Parts of what became the republics of Estonia, Latvia and Lithuania are among the European regions which suffered substantial damage during not just the Second World War but also the First. Although Riga and its surroundings were not as badly devastated as some more central war zones such as Belgium in particular and areas in the Baltics like the important Lithuanian railway junction of Šiauliai when it was attacked in 1915[1], on a European scale the destruction inflicted on Riga was still above average. This was partly due to the damage caused to buildings in autumn 1919 (almost a year after the official end of World War I) during a last desperate attempt by restorative forces to turn back the hands of time to before the Russian October Revolution and the proclamation of the Republic of Latvia as a parliamentary democracy in November 1918[2]. The damage wreaked during World War I itself was concentrated in for instance the area south-east of Riga —because a stretch of the River Daugava (the widest river in the Baltics) extending a few hundred kilometres from there constituted the frontline from summer 1915 until winter 1917/18[3]—. The many early challenges faced by the republics of Estonia, Latvia and Lithuania, which were founded in 1918 and joined the League of Nations in 1921, thus included extensive building repairs —and the scars in places such as the old town of Riga were gradually healed—.

[1] Šiauliai is generally said to have been 60 per cent destroyed in the First World War and 80 per cent in the Second. Lankauskas, 1994, pp. 60-61.

[2] This refers to the advance by the White commander Pavel Bermondt-Avalov, whose «Western Russian army» comprised about four-fifths Germans and about one-fifth Russians. According to Bermondt's plans, Riga was to have been merely a stopover on a large-scale campaign against Bolshevism, which made it all the more disastrous for him when he failed to reach the town centre and was repulsed in the suburbs. These battles boosted the reputation of the young Latvian state, which Bermondt had wanted to eradicate.

[3] One of the buildings to be badly damaged here was the church in Ikšķile, which largely dated back to the twelfth century and was the oldest stone building in the Baltics. Regarding the impact which Riga's proximity to the frontline had on life in the city, see Hatlie, 2014.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 95-106.

By contrast, even though the Second World War in effect only reached the Baltic region two years after its outbreak, the destruction it brought about was on a totally different scale. Once the three republics had been annexed by the Soviet Union in mid-1940[4], their former territories were under Soviet rule for about a year before the German invasion of the USSR in June 1941. The Baltics were one of the first parts of Stalin's vast empire to fall into German hands. In early 1944, Soviet troops entered the eastern outreaches of Estonia as they began to retake the region, and in the second half of the year reached the capitals of Tallinn, Riga and Vilnius. By the time the Germans surrendered in May 1945, the entire Baltic region had been recaptured with the exception of parts of the Courland Peninsula stretching west of Riga, which went down in the history of the Second World War as the Courland Pocket (*Kurland-Kessel*).

Most Baltic towns and cities only suffered sudden, massive destruction in 1944. In 1941, by contrast, the Wehrmacht's onslaught on the Soviet Union (with which the German Reich had formally allied itself as recently as 1939) came as such a surprise that the Red Army left many towns and cities in the Baltics to the Germans with barely any resistance, at most blowing up bridges as it retreated[5]. This is not to negate the destruction which was incurred in 1941 —and of the cities of Riga, Narva and Pärnu compared below in terms of their damage during the Second World War and beyond, it cannot be denied that Riga suffered badly—. Once again, this was down to Riga's location on the wide River Daugava —the only substantial obstacle for the Germans as they advanced through the Baltics—. The logical course of action for the Red Army as it beat a retreat was to render all the bridges crossing the Daugava in and around Riga impassable, which is why the city centre was bombarded from across the river by German troops on the south-west bank on 29 June 1941. As chance would have it, several dozen buildings between the northeast riverbank and Riga's Town Hall Square had been demolished a few years earlier to make room for a new administrative block, exposing some of the city's most magnificent buildings on the square. One of the edifices to be directly hit was House of the Blackheads (whose name had been derived from a medieval guild), destroying its centuries-old ornate gable which had long been one of Riga's landmarks (fig. 1). Another landmark of the city was the baroque spire of the nearby St Peter's Church, which also disappeared from the skyline on 29 June 1941. As it burned down, it caused a veritable conflagration in the surrounding districts. Of the 180 buildings damaged, 114 were declared salvageable in the

[4] Although Estonia, Latvia and Lithuania formally requested to join the USSR in August 1940, the previous June their governments had been replaced by puppet regimes. To legitimize their further activities, shortly afterwards they held rigged elections in which people could only vote for a single list of candidates.

[5] One prominent bridge to be destroyed was Kivisild (Stone Bridge) spanning the Emajõgi, which had been built in 1784 in the city of Dorpat (now Tartu in southeast Estonia). Financed by a donation from Russian tsarina Catherine the Great, for many years it was indeed the only stone bridge in the Baltics. From 1941, there was hence a sensitive gaping wound in the centre of Tartu, albeit only a modest portent of the destruction destined to ensue in 1944.

following weeks while the remaining 66 were beyond repair and condemned[6]. After the city had been captured, German propaganda deliberately claimed that, rather than Wehrmacht artillery, the fire at St Peter's had been caused by «Jewish Bolsheviks» and that the subsequent inferno was the work of arsonists.

FIG. 1. — Riga, House of the Blackheads (to the right) and St Peter's Church as ruins after the fire in 1941

© Herder-Institut, Marburg, Bildarchiv [Herder Institute, Marburg, Image archive].

The early damage inflicted on Riga in 1941 combined with German expectations that the city would remain under their control indefinitely resulted in a unique townscape in which the areas between bombed-out shells of buildings left standing in anticipation of future reconstruction were cleared of rubble —something which was not the case in Narva or Pärnu—. Other bizarre sights included the statue of the knight Roland unveiled in 1897 which, despite continuing to mark the centre of Town Hall Square as it had done for the previous forty-four years, now stood in front of a new backdrop: the undestroyed rear gable of House of the Blackheads instead of its front gable.

In 1943, the ruins around Town Hall Square changed again when it was found that the walls of some of the buildings earmarked for reconstruction had been so badly affected by the weather that their stability could no longer be guaranteed and they had to be demolished for reasons of public safety, leaving several new vacant plots[7].

[6] MINTAURS, 2016, p. 155.

[7] *Ibid*., p. 159.

That the occupiers managed to remove such large quantities of rubble relatively quickly in 1941 was chiefly due to the use of forced labour in the form of Soviet prisoners of war and many of the Jews who had begun to be forced into a ghetto in August that year. Under a decree issued on 18 August, Jewish men and women were obliged to perform public and private works which were by no means confined to clearing debris, for private entrepreneurs could also apply to be allocated Jewish workers. Such applications were decided by the *Abteilung Judeneinsatz* (Department of Jewish Deployment), whose offices were located on the edge of the ghetto[8]. The size of the ghetto is indicated by the fact that Riga had 385 000 inhabitants by the mid-1930s —and that 11 per cent of the city's population between the wars were Jewish—. The vast majority of these local Jews, probably about 28 000 people, died on 30 November and 8 December 1941 in two barbaric mass shootings in the nearby Rumbula Forest on the southeast outskirts of Riga. Afterwards, the ghetto was repopulated with Jews deported from towns and cities in the German Reich and its immediate neighbours.

The enormity of this atrocity and the many other crimes committed by the German occupiers in Riga and countless other cities resulted in an abhorrence of everything German in Stalin's Soviet empire once it had been completely recaptured. But although this loathing might have been expected to peak in a knee-jerk reaction as soon as the war was over, it only did so in the period around 1950. One indicator of this was the way in which architectural heritage associated with Germans was dealt with, especially the remains of House of the Blackheads. Although plans from the very first post-war years assumed that the building would be faithfully restored and incorporated into a future urban development blueprint for the surrounding area, in May 1948 the ruins were suddenly blown up despite the lack of any schemes explicitly or implicitly calling for its removal.

In addition to the obvious intention to make an example of a piece of architecture built by the enemy from the Great Patriotic War and to «punish» it as a «representative» of Riga's German founders, there was probably a second reason for its demolition. With the Soviet administration keen to quell any doubts about the efficiency of the Communist system, precisely in the Baltic republics, which had not previously been under Communist rule when they joined the Soviet Union in 1940, it was important to take decisions paving the way for either the rapid restoration of damaged buildings or their swift demolition. The resulting wave of demolition reached a climax in around 1953/54 when, for example, Riga Town Hall, which had been located on the same square opposite House of the Blackheads and which had survived as a burnt-out shell after 1941, was also razed to the ground (fig. 2). A partly contrary tack was taken on the territory of the future German Democratic Republic, where the presence of isolated ruins over a comparatively long period was desired in order to remind local Germans of their part in the outbreak of the Second World War and of their guilt[9].

[8] Angrick, Klein, 2006, p. 111.

[9] Kodres, 1997, p. 255.

FIG. 2. — Riga, the burnt-out shell of the former town hall
(and the Dome Cathedral, which had been undamaged) after the fire in 1941
© Herder-Institut, Marburg, Bildarchiv [Herder Institute, Marburg, Image archive].

The destruction of central Riga, partly resulting from the war but also inflicted for symbolic purposes, differed markedly from that incurred by Narva in the north-easternmost tip of Estonia, which of the three cities examined here suffered the worst during the Second World War. The old town of Narva, situated on a plateau on the left bank of the river of the same name, had hitherto been an outstanding example of seventeenth-century Swedish town planning. In the 1920s and 1930s in particular, it had been marketed as a destination for Swedish tourists[10], and by early 1944 was still completely intact (fig. 3, p. 100). Shortly afterwards, however, the Germans blew up some industrial plants, and then on 6 March large parts of the city were reduced to rubble by Soviet bombardment. Even so, due to the ongoing fighting, it wasn't until four and a half months later that the Red Army could finally enter the city it had bombed and which in the meantime was deserted.

The old town of Narva suffered more than almost any other old town district in the Baltic region and was nearly obliterated. Only in Jelgava, the fourth largest Latvian city 40 kilometres south-west of Riga, and which was subjected to heavy Soviet air raids in late June 1944, was the devastation as severe. Although statistics vary regarding the percentage of living space destroyed in Narva, all estimates agree that less than one tenth of the pre-war housing stock survived.

[10] According to a book published in Swedish in Estonia in 1939, more Swedish architecture was to be found here than in the old town of Stockholm. For related citations, see JANSSON, 2004, p. 29.

Fig. 3. — Narva, general view of the old town before its destruction in 1944

© Herder-Institut, Marburg, Bildarchiv [Herder Institute, Marburg, Image archive].

When an initial general plan was promptly drawn up in 1945 outlining Narva's future development, followed by a second such plan in 1948, remarkable optimism prevailed about the recoverability of large parts of the old town. The two separate Estonian architects behind them had evidently assumed that the city's unique countenance was to be preserved and clearly were not thinking in terms of a Soviet model town.

One unusual aspect of Narva's reconstruction was that for a few years during the 1950s, the old town was not treated as a priority area. One reason for this unusual move could be the fact that, unlike in other cities, Narva's population had been completely replaced because the pre-war population evacuated by the Germans in 1944 was not allowed to return. Accordingly, although the post-war inhabitants might otherwise have had a say in the city centre's development, they had no emotional stake in it. Another explanation is that all in all, the reconstruction of Narva proved extremely laborious. By 1953, all thoughts of recreating more than a handful of the listed buildings which had existed in the old town had all but vanished. Even so, some of their ruins only disappeared when their rubble was used to erect new residential buildings elsewhere. Since the initial post-war period, recycling reusable parts of the debris had been one of the few ways of breaking the vicious circle typical of the years of reconstruction comprising a permanent shortage of labour, a lack of housing for the few workers who had been mobilized, and a scarcity of building materials to build the necessary living space[11]. It was not until around 1960 that

[11] Brüggemann, 2004, p. 90.

all the remaining ruins in the old town were finally removed. The only ruin to be spared was the seventeenth-century town hall, which over the next few years was restored to its pre-war condition[12]. The decision to treat the town hall differently from the rest of the old town may have been taken because it was clearly recognizable in a nineteenth-century historical painting showing the Russian conquest of Narva by Peter the Great in 1704. Then again, perhaps its role as an early site of Soviet history was even more important, as for a short period in the turmoil immediately after the First World War, when bourgeois forces in the Baltics only scored clear victories over pro-Soviet forces in 1919, the town hall had housed a Commune of the Working People of Estonia. After 1960, its new neighbours were *Khrushchyovkas* —typical residential buildings from the reign of Nikita Khrushchev, which were notorious for their extreme lack of charm and initially just meant as a temporary stopgap solution—. The only other edifice to be rebuilt in its historical form was Hermann Castle, which had been erected by the Teutonic Order on the left bank of the River Narva, and which faced Ivangorod on the other side, a fortress built in the late-fifteenth century by Ivan III of Moscow. In this case, there was much to commend preserving the impressive overall impact produced by the two castles together —for nowhere else was the centuries-long hostile coexistence of the Muscovites and the German Order in the late medieval period reflected so expressively—.

In September 1944, half a year after Narva, the wave of destruction unleashed by the Soviets' recapture of the Baltics also reached Pärnu in south-west Estonia[13]. Once a member of the Hanseatic League, this town on the mouth of the River Pärnu had become a popular spa and seaside resort in the nineteenth century. The medieval St Nicholas's Church, one of the northernmost examples of the Brick Gothic typical of the southern Baltic Sea region, came to symbolize the treatment of the architectural legacy in the town centre which had survived the Second World War. Since the church had merely lost its spire and roof in 1944 and much of its masonry had remained intact, the obvious thing to do would have been to restore it, especially as it had been the central vertical dominant in Pärnu's skyline (fig. 4, p. 102). However, the insufficient funding approved every year to secure the church's stability was often diverted by local officials to other purposes, and from about 1950 the ruins were more or less abandoned to their fate. With their condition slowly deteriorating, the demolition of St Nicholas's Church was ordered in 1954[14]. Its previous listed status was summarily revoked, like that of Riga's House of the Blackheads (or what had been salvaged from the war) a few years beforehand.

[12] Regarding the degree of destruction suffered by the town hall as well as how little it differed from the damage to other buildings in the old town, see the photos in Ivask, Andrejeva, 2015, pp. 61-75.

[13] Here the degree of damage can be quantified at 50 per cent. By comparison, earlier destruction caused during the German advance in July 1941 was very limited.

[14] Vunk, 2009, pp. 27-29.

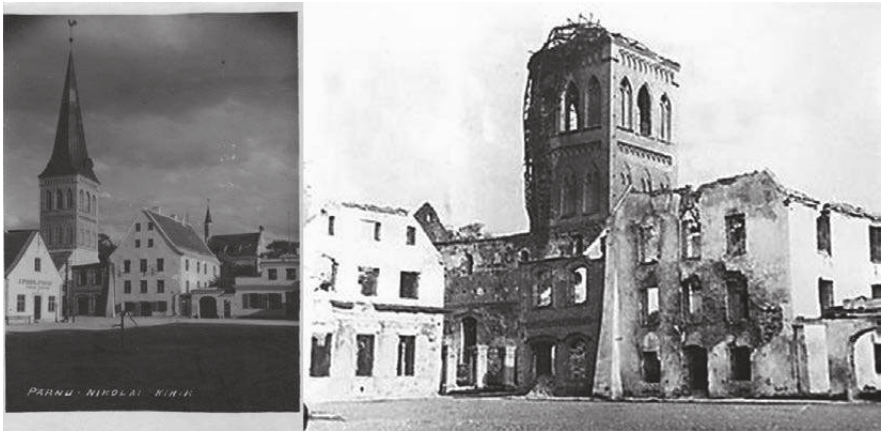

Fig. 4. — Pärnu, St. Nicolas's Church before and after the bombing of the old town in 1944 (PäMu _ 211 F 281, photographer: O. Randmäe)

© Pärnu Museum.

The demolition of St Nicholas's Church, a final remnant of Pärnu's medieval Ordensburg, and finally a university building dating back to around 1700[15], were doubtless the worst crimes committed during the post-war transformation of Pärnu in the eyes of architectural conservators. Yet even more senseless was the demolition of the town's theatre built in the early twentieth century, even though it had only been burnt out during the war. With its solid walls having lost nothing of their stability, there was no risk of it collapsing, which could have been put forward as the reason for blowing up St Nicholas's Church. In fact, the walls were so thick that demolishing the theatre with the simplest tools such as pickaxes and crowbars was exceedingly arduous[16]. Another reason making demolition so absurd was that, by 1953, detailed plans had been worked out to convert the former theatre into a typical «house of culture», which towns of Pärnu's size throughout the Soviet Union were supposed to have. In the abrupt volte-face in 1954, local officials merely received an astonishing memorandum stating that rebuilding the burnt-out theatre had been ruled inappropriate[17].

How quickly an entire area of ruins could be cleared still depended at this time on the availability of prisoners of war alongside other workers. With no POWs deployed in Pärnu, clearing debris was a slow process. Given this, the simultaneous removal of buildings which could still have been repaired

[15] The university was the University of Dorpat (now Tartu), founded in 1632 by King Gustav II Adolf of Sweden, and reopened in 1690 after a hiatus of several decades, which was relocated to Pernau (now Pärnu) in 1699 owing to the threat of war and closed there in 1710 following the outbreak of the Great Northern War (1700-1721). Only in 1802 was it re-established in what was then Dorpat.

[16] Vunk, 2009, p. 37.

[17] *Ibid*., p. 32.

should not have been ordered; the fact that it was contributed to the general lack of progress. The first post-war decade can therefore almost be viewed as a lost period in the reconstruction of Pärnu, which only gathered pace in the mid-1950s when numerous victims of the deportations begun in June 1941[18] returned from Siberian camps and could participate in the city's regeneration. Since the biggest of these deportations had only taken place in 1949 (to break popular resistance to the collectivization of agriculture), the shortage of labour in the early 1950s was even more acute than in the late 1940s.

In these circumstances, the zeal with which salvageable ruins were cleared after 1950 might seem even more surprising, were it not for the fact that the Soviet system's efforts to ensure planning teams and departments of all types were only manned by «conformists» reached their peak in around 1950. Fears of being purged led architects to increasingly suppress individual opinions and only express views which could be safely assumed to be politically expedient. Anyone tending towards small-scale projects rather than excessively ambitious construction schemes ran the risk of being accused of doubting the superiority of the Communist system. It was only in Narva that a sober sense of reality quickly prevailed over unfeasible ideals and that those arguing mainly in favour of solutions which could be achieved there with simple means put neither their careers nor their lives in danger.

If we tot up how many historical buildings have been rebuilt from scratch in the various Baltic cities since the mid-twentieth century, more vigour and determination have clearly been shown since independence in 1991 than when they belonged to the USSR. There may have been no reconstruction projects worth speaking of at all in Pärnu (in either the Soviet or the post-Soviet period), but Riga has all the more. And whereas decades were spent restoring at least St Peter's Church and its spire in the Soviet era, between just 1996 and 1999 House of the Blackheads (which had remained unforgotten in historical awareness) was rebuilt in the run-up to the 800th anniversary of the foundation of Riga in 2001. A few years later, the town hall demolished in 1954 was partly reconstructed. Although the possibility of rebuilding House of the Blackheads had been debated in various publications in the Soviet period (strictly speaking from the mid-1960s), such ideas were never fleshed out into practical preparatory measures.

But what of Narva? The achievements there since 2010 ought to be at least as interesting to experts and conclude our brief examination of three Baltic cities tested by fate.

Until 1944, on the square in front of Narva's town hall there stood a second building with a similarly wide façade and an identical roof shape, its front side obscuring the left third of the town hall's façade to onlookers. This was the former exchange, the construction of which dated back to 1695. When town

[18] The Soviet regime's first nocturnal deportation of part of the populations of Estonia, Latvia and Lithuania took place just a few days before the German invasion of the USSR. It targeted the intellectual elites of the three countries, chiefly politicians who had held high office prior to 1940, but also scholars, journalists and artists.

planners debated the possible reconstruction of parts of the old town in the post-Soviet era, it was proposed launching this gradual process with the second hipped roof construction owing to its central location and magnificent façade. The snag was that by adhering to the exchange's original position, it would have partly concealed the town hall. With initially just two buildings being restored in their historical form far and wide, the prospect of one of them obscuring the other was unappealing.

The solution was provided by a proposal which had little to do with faithful reconstruction and was at most an attempt at «critical reconstruction», an approach welcomed by experts in modern-day Estonia with their sceptical attitude to reconstruction ideas (fig. 5). The client was Narva College, a branch of the University of Tartu in southeast Estonia. And being a university institution, it was keen to add a strong dash of innovation to the townscape. The main element of the proposal which was finally carried out was to move the front façade back to the original position of the rear façade and erect the new building with a new function behind it. Another striking element was the «inversion» of the front façade to create a façade relief which looks like a plaster impression of the original. Above all this, a roof slope extending into mid-air was built exactly where the rear long side of the hipped roof had been located on the original structure. Its stability is only derived from the fact that it is connected to the roof of the new building right behind it.

Fig. 5. — Narva, parts of the façades of the town hall (restored after 1960) and of the exchange building (reconstructed after 2010), 2014

Picture: A. Fülberth.

When this building was inaugurated a few years ago, those who had dedicated themselves to the vision of the complete recreation of Narva's old town since the 1990s were disappointed[19], for their hopes seemed to have been dashed forever by the curious-looking structure referring to the former exchange erected diagonally opposite the old town hall. Accordingly, current zoning proposals tend to aim at «densification» instead of «perfect recreation», i.e. gradually filling the relatively large open spaces between the post-war residential buildings. Whether some of *them* are now worthy of being listed is now being debated against the background of aspirations to realistically reflect Narva's urban development in its future townscape.

[19] Specific demands regarding the reconstruction of parts of the old town were voiced above all by the initiative «Pro Narva», founded in 2002.

LA RECONSTRUCCIÓN DE MADRID Y DE VARSOVIA DESDE 1939-1945: DIFERENCIAS ESTRUCTURALES Y SIMILITUDES ORGÁNICAS

José M. Faraldo – Carolina Rodríguez-López
Universidad Complutense de Madrid

En los análisis generales sobre las relaciones entre nacionalismo y arquitectura, la historiografía se ha centrado generalmente en los discursos relativos a los «estilos nacionales» y en los usos propagandísticos de ciertos rasgos estilísticos que mejor encajaban con ese discurso nacionalista[1]. El foco se ha situado en el pasado o, al menos, en ese pasado en el que se anclaba la memoria nacional reclamada, exigida, voluntariamente explícita. La nación había de construirse sobre materiales que la tradición había dejado a un lado y que el nacionalismo trataba ahora de recuperar, preservar y desarrollar como parte propia y constitutiva[2].

El nacionalismo expresado en la arquitectura siempre ha recurrido a estilos antiguos, a características vernáculas, que faciliten indagar y ambientarse en una cierta personalidad local o regional. Todos estos elementos confluyen también en la inspiración que desde el nacionalismo se ha buscado para los procesos de reconstrucción de los complejos urbanos y las infraestructuras viarias y económicas tras el final de los conflictos bélicos. Es, en verdad, una manera de presentar el pasado en el presente, pero puede ser también una forma de planear la construcción de un nuevo futuro, una nueva nación[3]. Mirando hacia el futuro y sabiendo qué tipo de régimen político iba a sustentar la reconstrucción, los aportes facilitados por la tradición, por la historia y por una forma concreta, ideologizada, de revisitar el pasado nacional, habían de diferenciar al país reconstruido.

[1] Véase Quek, Deane, Butler, 2012. Una primera versión de este trabajo fue presentada en la *8th International Conference on History and Culture in North Eastern Europe: Between Reconstruction and Modernization: Public Debates about Historic City Centers in the 20th and 21th Centuries*, Tallin, 15-18 de septiembre de 2011. Otra versión, algo distinta, en el seminario *Europa del Este durante el comunismo: aportaciones desde la historiografía española*, Madrid, UCM, 25-26 de octubre de 2012.

[2] Por ejemplo, Lisovskii, 2000.

[3] Purchla, Tegethoff, 2006.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 107-124.

La recuperación del pasado y el ansia de futuro, entendidos como discursos, se perciben con especial claridad en las dictaduras modernas del siglo XX[4]. Y ello incluso en los regímenes fascistas, a pesar de toda la retórica que buscaba recuperar viejos mitos históricos. Todos los fascismos se volcaron en crear naciones modernas y homogéneas, por mucho que su retórica pusiera la mirada en el pasado[5]. Y lo contrario podría aplicarse a los regímenes de dictaduras comunistas: pese a su retórica acerca del futuro, existía una constante referencia al pasado, basada, por un lado, en un nacionalismo estructural propio de la modernización que el comunismo suponía y, por otro, en la propia construcción del marxismo como un historicismo progresista. Se trataba de un difícil equilibrio entre pasado y futuro que, si bien se expresaba de formas diferentes en cada régimen político —algunos hicieron pesar más el pasado y otros miraron más al futuro—, también mostraba rasgos comunes.

El proceso de reconstrucción de monumentos antiguos y de barrios históricos dentro de las ciudades ha estado siempre trufado de imágenes y de aspiraciones nacionalistas, sobre todo desde el siglo XIX. Estos procesos se han solido insertar en los discursos nacionales y se han impregnado de una retórica nacional. Así, las reconstrucciones posbélicas pasaron a convertirse en una parte de la reafirmación nacional y han contribuido a las características y rasgos de la nación propios de los regímenes soñados que trataron de construir.

En este texto vamos a examinar dos de esos procesos en dos espacios muy diferentes —Madrid y Varsovia— y en tiempos relativamente coincidentes. Nuestro objetivo general es el de explorar la forma en que se han organizado históricamente la estructuración y plasmación del nacionalismo en la arquitectura y el urbanismo en el contexto de las reconstrucciones posbélicas. El foco no será el análisis artístico sino la toma de decisiones políticas que buscaban influir o determinar los procesos de formación de estilos e imágenes consideradas «nacionales».

GUERRAS, NACIONALISMO Y RECONSTRUCCIONES: LAS POSIBILIDADES DE LA COMPARACIÓN

En 1939 y 1945/48, tras dos guerras muy diferentes, España y Polonia se convirtieron sucesivamente en dos dictaduras políticas de signo ideológico opuesto[6]. Con un régimen muy próximo al fascismo en España, y con un Estado organizado en la órbita comunista soviética en Polonia, ambos países definieron el marco para nuevas naciones en las que sus capitales servían de escenario en el que desplegarían los símbolos nacionales y los nuevos poderes[7]. Madrid y

[4] Bodenschatz, Sassi, Welch Guerra, 2015.

[5] Griffin, 2010.

[6] Sobre las posguerras europeas, muy sintético, Faraldo, Rodríguez-López, 2015.

[7] General acerca de este tema, véase Vale, 2014.

Varsovia habían sufrido los efectos de la guerra y ambas ciudades habían tenido que emprender dos procesos de reconstrucción muy diferentes y diferenciados. En el trabajo que presentamos, comparamos las reconstrucciones de ambas ciudades con especial interés por los barrios históricos, pero buscando también en ambos ejemplos que nos permitan comprender los esfuerzos por producir una manera nueva y propia de impulsar una renovada nación. La comparación de dos lugares y procesos tan diferentes nos va a permitir observar una buena cantidad de características de una acción reconstructiva impulsada políticamente y que, más a menudo de lo que parece, ha tenido más similitudes que diferencias.

En la Europa de posguerra el concepto de «reconstrucción» adquirió un doble significado: por una parte, expresaba el imperativo posbélico de la reconstrucción (un deber, una obligación y una forma de reivindicar un pasado con un proyecto futuro) y, por otra parte, significaba la puesta en marcha de un proceso de reorganización de una economía arruinada y de una tierra materialmente desolada[8]. Este proceso se fue conectando progresivamente con los principios políticos de los nuevos regímenes y con las necesidades de modernización económica de dos países de la periferia europea como eran entonces España y Polonia. Era, pues, necesario reconstruir la economía y sentar las bases para su crecimiento. Pero la reconstrucción implicaba también la posibilidad de realizar una ingeniería social muy acorde con ambos regímenes. Los debates ideológicos se libraban también en el terreno de la materialización y plasmación física de las características, anheladas y deseadas por quienes, desde el poder, trazaban los diseños de los nuevos Estados.

GUERRAS Y DESTRUCCIONES

La Guerra Civil española comenzó en julio de 1936 cuando una parte del ejército, liderada por el general Francisco Franco, se sublevó ante el poder legalmente constituido y articulado como república. Desde abril de 1939, cuando la guerra acabó con la victoria franquista, Franco ordenó y organizó un régimen político pivotado en torno a una especie de coalición de fuerzas políticas mayoritariamente nacionalistas y católicas. Se trataba, en definitiva, de una dictadura con rasgos fascistas o fascistizantes, especialmente hasta 1945/1951[9].

Por su parte, Polonia fue ocupada tanto por alemanes como por soviéticos a partir de septiembre de 1939. Y quedó, además, dividida en tres territorios muy diversos: una parte fue anexionada a Alemania, otra a la URSS y otra quedó ocupada pero no orgánicamente anexionada y dependiente del llamado «Gobierno General» (en realidad, una institución de ocupación alemana).

[8] Wagner-Kyora, 2014; Diefendorf, 1990.

[9] Se anotan solamente las más recientes publicaciones sobre la Guerra Civil y su transcurso: Preston, 2016; Moradiellos, 2016; Beevor, 2011.

Acabada la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945, tanto el Gobierno como el Estado fueron dirigidos por el Partido Comunista, que impulsó desde 1948 y hasta 1956 un proceso de estalinización[10].

Es más que obvio que estamos ante dos guerras muy distintas. La guerra en España lo fue civil y una guerra civil significa que —pese a la importante participación internacional— lo sustancial de todo el proceso tiene lugar internamente. Sin embargo, desde la perspectiva franquista, los enemigos republicanos no eran españoles verdaderos o habían sido corrompidos por peligrosas influencias extranjeras. La mayoría de los discursos negaban la identidad nacional de los defensores de la República, así como rechazaban toda la tradición cultural que traían consigo[11]. En Polonia, por su parte, la guerra contra dos ocupantes extranjeros al mismo tiempo, sobre todo después de 1944, acabó dando lugar también a una guerra civil larvada, de baja intensidad[12]. Se detectan ahí dos discursos diferentes de negación de la «polonidad» para una parte de la población: se escenificaba así el enfrentamiento entre la *zydokomuna* (el término despectivo que unía a los «judíos» con los comunistas), que entendía a los comunistas como servidores de «Moscú» y agentes extranjeros, y el Gobierno polaco en el exilio de Londres, calificado a su vez por los comunistas como servidor de intereses ajenos (primero del «imperialismo británico» y luego de los EE.UU.)[13].

Si tomamos en consideración los efectos reales de la guerra y evaluamos y cuantificamos la destrucción real en la misma, debemos prestar atención a infraestructuras, edificios y viviendas. En España se estima que en torno a 250 000 casas desaparecieron y otras tantas quedaron parcialmente dañadas. Un 8% de la cantidad total de casas (6 millones en 1936) quedaron destrozadas cuando acabó la guerra en 1939[14]. Sin embargo, la destrucción española, con ser de envergadura, queda contextualizada convenientemente si la contrastamos con el caso polaco. En Polonia, la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra causaron una profunda destrucción en todos los terrenos. Al menos, 162 000 casas fueron completamente destruidas en los pueblos y unas 350 000 en las ciudades. Los cascos antiguos de varias ciudades polacas quedaron devastados en un 95%. Muchas ciudades del oeste y del norte de Polonia fueron dañadas en más de un 50%[15].

Con la ruina por todas partes, los actores políticos —tanto locales como nacionales— en Madrid y Varsovia asumieron que las capitales debían reconstruirse y que ello supondría una oportunidad. Durante el periodo de entreguerras ambas ciudades habían recibido atención por parte de las vanguardias arquitectónicas y de los poderes públicos que habían diseñado planes

[10] Tismaneanu, 2009; Porter-Szücs, 2014.

[11] Núñez Seixas, 2006.

[12] Prazmowska, 2004.

[13] Śpiewak, 2012.

[14] Muñoz-Rojas, 2011.

[15] Rymaszewski, 1984; Kalinowski, 1986.

para transformarlas y modernizarlas[16]. También durante la guerra diversas instancias habían realizado diferentes planificaciones para la posguerra, a veces contrapuestas. En Madrid estaban los planes del ayuntamiento republicano en la capital cercada, así como los de los nuevos organismos franquistas[17]; en Varsovia concurrían los planes de los ocupantes alemanes, los del Gobierno polaco en el exilio de Londres, los del nuevo Gobierno comunista con sede en Lublin e, incluso, los planes autónomamente iniciados por los grupos de arquitectos que vivían en el país durante la ocupación[18]. En Madrid, las dificultades encontradas por los vencedores de la guerra para tomar la capital contribuyeron a hacer verosímil cualquier proyecto o idea, dando lugar sobre el papel, como veremos, a las más diversas realizaciones que pudieran convertir a la ciudad en el verdadero eje del «Nuevo Estado»[19].

En 1945, en un documento para el ministro de Información y Propaganda polaco, Jan Zachwatowicz, el encargado de la conservación y de la reconstrucción arquitectónica en Polonia y un convencido defensor de las líneas oficiales que ya se estaban desarrollando, definió las tres grandes posibilidades para esa reconstrucción: martirologio, renuncia y reconstrucción[20]. Vamos a examinar sus propuestas, sosteniendo que se pueden aplicar no solo a Varsovia sino también a Madrid y, en general, a toda reconstrucción posbélica. En abril de 1939, Alberto Alcocer asumió la alcaldía madrileña y, con ella, aceptó el criterio del entonces ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Súñer, quien asumía la reconstrucción como la posibilidad de crear un «Gran Madrid», el centro de una España heroica y resistente, un Madrid unitario y claro en sus jerarquías. Contrastar estas ideas con la propuesta teórica de Zachwatowicz nos ayudará a pulsar su alcance.

MARTIROLOGIO: LAS RUINAS ETERNAS

Entendía Zachwatowicz que una primera opción resultaba de comprender la ciudad destruida como un campo de «martirologio». Los terrenos repletos de ruinas debían mantenerse como monumentos para la historia y como testimonio y memoria del «salvajismo de los bárbaros alemanes». El arquitecto proponía aquí frenar el poder destructor de la naturaleza que podría acabar con esas ruinas. Se trataba precisamente de preservarlas y dejarlas siempre como monumentos de los crímenes alemanes.

[16] Sambricio, 1976; Rueda Laffond, 1994; Kohlrausch, 2014.

[17] Para los proyectos republicanos véase Montoliú Camps, 1996, pp. 259 y ss. Para los planes franquistas, Sambricio, 1977.

[18] Jankowski, 1990.

[19] Rodríguez-López, inédita.

[20] Archywum Akt Nowych (AAN), Ministerstwo Informacji i Propagandy, t. 697, p. 16. Véanse también Jan Zachwatowicz, «Walka o pomniki kultury», AAN, Ministerstwo Informacji i Propagandy, t. 697, pp. 14-20 y, publicado, id., 1946.

La identificación martirológica de la ciudad puede observarse como opción reconstructiva, tanto en Polonia como en España. Se dieron, en el último caso, discusiones sobre la utilidad de dejar espacios concretos en el mismo estado en que se encontraban en el momento de finalizar la guerra. En Madrid, por ejemplo, la discusión apareció en el proceso reconstructivo de la Ciudad Universitaria. Allí, la comisión encargada de la ornamentación necesaria para mejorar su aspecto dio algunas vueltas a la idea de dejar como estaban los cascotes, escombros y vigas vistas de algunos de los edificios del campus como motivo de «recuerdo eterno» del poder destructivo del enemigo. Los costes de mantenimiento y la escasa operatividad de la medida, más allá de lo meramente propagandístico, hicieron que estas ideas se desestimaran[21].

Por el contrario, en Belchite, el viejo pueblo se mantuvo con el mismo aspecto con el que quedó tras el último parte de guerra. Tras severas batallas, Belchite quedó parcialmente destruido. Dado que los bombardeos venían del lado republicano, Franco decidió dejar el pueblo como un símbolo de memoria: Belchite debía mostrar a los españoles los efectos del vandalismo rojo. Solo manteniendo estos recuerdos de la guerra, los españoles podrían tener presente —decían en su argumentario los vencedores ahora gobernantes— cuán destructivo había sido el régimen republicano. Un nuevo pueblo con el mismo nombre y solo a dos kilómetros del Belchite original fue construido usándose para ello mano de obra de trabajadores esclavos[22]. Las ruinas servían de ejemplo de las consecuencias de la reciente Guerra Civil. Se usaba incluso un lenguaje y una terminología religiosa —como había hecho Zachwatowicz— y se hablaba de que los españoles se estaban enfrentando, para superar la ruina, a una verdadera resurrección. Este mismo lenguaje religioso fue usado por quienes, en 1941 y 1942, efectuaron sendos montajes cinematográficos sobre la Ciudad Universitaria madrileña. El primero de ellos se titulaba *Trincheras de paz*, y el segundo fue dirigido por Fernández Cuenca bajo el título de *Resurrección*. El guion de este último, cuya redacción se adjudicaron Carlos Sánchez Peguero —en ese momento secretario de la Junta Constructora creada en 1940— y el subsecretario de Educación Nacional Manuel Martín Fornoza, reafirmaba la idea, que ahora podía plasmarse en imágenes, de la Ciudad Universitaria como símbolo absoluto de la guerra.

> La guerra deja allí escombros y ruinas, esqueletos de edificios, instalaciones deshechas... Solamente queda por la misma destrucción un recuerdo patente en la mente de todos los españoles: el recuerdo a una misión espiritual cumplida, pues, incluso la topografía del terreno presenta un aspecto desolador, con sus profundos barrancos y desniveles. Presenta todo un espectáculo dantesco y desolación y ruinas […]. Por el

[21] Rodríguez-López, 2002, p. 234. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid (AGUCM), Caja D1709, Acta de la Comisión permanente de la junta constructora de la Ciudad Universitaria, Junta constructora de la Ciudad Universitaria, 28 de enero de 1942.

[22] Véase en este mismo volumen el trabajo de Stéphane Michonneau. También Michonneau, 2016.

> carácter simbólico que en la guerra representa y por lo que en sí mismo supone, la Ciudad Universitaria de Madrid ocupa un lugar primario en el deseo de reconstrucción de España[23].

En el ejemplo polaco encontramos un paralelo para el caso de Belchite en el caso de Küstrin/Kostrzyn. La batalla final antes de la toma de Berlín acabó destruyendo la antigua ciudad alemana de Küstrin (cuyo nombre se cambió a Kostrzyn tras la incorporación a Polonia). La ciudad quedó completamente destruida hasta el punto de que se la llegó a denominar la «Hiroshima polaca[24]». Las ruinas del viejo pueblo fueron conservadas tras la guerra y muchos de los ladrillos que habían quedado por los suelos fueron usados para reconstruir ciudades de la zona central de Polonia —incluida la propia Varsovia—. A los nuevos habitantes polacos se les asentó fuera de las ruinas de la fortaleza[25]. Hubo algunos intentos de reconstruir el viejo pueblo siguiendo el estilo tradicional e histórico, pero no tuvieron el menor éxito.

Otro posible empleo de las ruinas se puede ver en Varsovia, con un proyecto para usar los escombros de las ruinas para construir en la escarpa del río un «túmulo de la libertad», o «Mausoleo de Varsovia[26]». Pero nada de esto se llegó a realizar. En Polonia, el mantenimiento de las ruinas apenas fue una opción: existieron, mientras no se pudo reconstruir o construir, por motivos generalmente económicos. La consciencia con que los nazis habían destruido el país impulsaba tanto al Gobierno como a la sociedad civil a desear limpiar de ruinas el país. El debate se planteó, en otros términos: ¿qué forma debía adoptar la reconstrucción?

RENUNCIA: SUEÑOS DE FUTURO

La segunda de las opciones que Zachwatowicz ofrecía era la que denominó «renuncia». En esta ocasión se trataba de demoler las ruinas y construir edificios absolutamente nuevos. De alguna manera, con la demolición se completaba la tarea que los alemanes habían comenzado: la destrucción de todo aquello que recordara el pasado nacional. Incluso, bajo este paraguas de renuncia, llegó a considerarse el cambio de la capitalidad del país situándola en Lodz o en Cracovia[27].

Durante la Guerra Civil española, Madrid se había convertido en el símbolo de la resistencia a Franco. Aunque ya con anterioridad la capital había sido estigmatizada y denigrada por aquellos que la veían como foco de los males de

[23] AGUCM, Caja D1671, Junta constructora de la Ciudad Universitaria.

[24] Marczewski, 1991.

[25] Klaptocz, 2009.

[26] Jakubowski, 1980, p. 12.

[27] Véase el número especial de la revista *Karta* (Varsovia, dedicado a Lodz como capital de sustitución): *Lodz 1945, Stolica Zastępcza,* nº 83 de *Karta*, 2015 (sumario en línea en <https://ksiegarnia.karta.org.pl/produkt/karta-83/>).

la modernidad, lo cierto es que la guerra añadió un nuevo nivel al desprecio de las derechas por la capital[28]. En este sentido, hubo discusiones acerca de la posibilidad de trasladar la capital de lugar, siendo Sevilla, en principio, la mejor de las opciones. Las imposibilidades técnicas y financieras, así como, al final, la ideología, impidieron que este traslado de la capitalidad se llevara a cabo. Por ello, el nuevo régimen necesitó resignificar la ciudad y convertirla en el centro de su política. Se apoyó para ello en el recuerdo del antiguo Imperio español y en su deseo de hacer de España un imperio como el que había sido, siquiera retóricamente. Madrid servía y contaba con elementos que le ayudaban a subrayarlo. El proyecto del «Gran Madrid», ya mencionado, venía a rescatar esta idea[29].

Los discursos elaborados sobre la reconstrucción remarcaban las ideas de la regeneración nacional y de la limpieza (desde una perspectiva claramente fascista) y la resurrección (desde un ángulo más religioso, como hemos apreciado ya). Tampoco se consideraba necesario volver a reconstruir en su estado original, «sino que era necesario aplicar a la reconstrucción del suelo español el sentido revolucionario del Movimiento Nacional, con la misma intensidad y eficacia con que se produjeron las fuerzas armadas para ganar la guerra[30]».

La reconstrucción de Madrid era la redención de una ciudad que dejaba atrás así cualquier resquicio de su izquierdismo y que limpiaba su culpa de haber sido también la capital de la República. No se olvidaban los reproches a una ciudad que se había resistido a la llegada del régimen franquista, para cuya conquista se emplearon esfuerzos y sacrificios, y que de nuevo ahora volvía a brillar como fruto de muchos esfuerzos. Franco mismo había reivindicado la idea: «La capital de una nación es el símbolo de lo que la nación es y la capital de España, como desgraciadamente fue en otros tiempos, no respondía al espíritu de nuestras juventudes, a los sacrificios de tantos españoles[31]». Y por si no quedaba claro, Ernesto Giménez Caballero redundaba en el reproche:

> Y empezó tu reconstrucción, tu saneamiento: tu redención.
>
> Todas las zonas nacionales (¡Oh, Castilla y Navarra, Galicia, Aragón, Andalucía, Extremadura y Marruecos!) abandonaron sus fueros de gloria, su primacía guerrera, para entregártelos a ti, Madrid.
>
> Y tú que habías dirigido la lucha separatista y social de España, traicionando tu misión central y unificadora, comenzaste a ser el objeto del mimo, atención y cariño de toda España. Mientras tus calles se barrían, se edificaban tus casas, se adecentaban tus fachadas, se iluminaban tus

[28] Castillo, 2010 e Id., 2016.

[29] Véase la revista del mismo título editada desde 1948 por la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid. Asímismo: Pallol, 2016.

[30] Moreno Torres, 1941.

[31] «Palabras de Franco al promulgarse la Ley de Ordenación Urbana de Madrid», *Gran Madrid*, 1, 1948, p. 5.

> vías y se inundaban de Auxilio Social, Escuelas, restoranes, cines, teatros, vehículos, gentío, empleados y vida oficial toda tu urbe quedaban, otra vez, en voluntario sacrificio oscuro de «provincianismo» las ciudades que fueron «todo» en la España nacional, castellana, liberadora[32]…

Por su parte, Varsovia había constituido el principal centro de la Resistencia durante la ocupación nazi. El bombardeo alemán de 1939, los sucesivos ataques aéreos aliados y, sobre todo, el levantamiento del gueto de la ciudad en 1943 y el de Varsovia en 1944, dejaron a la ciudad casi completamente en ruinas[33]. En especial los 63 días que duró el levantamiento de 1944 y su trágico final transformaron la ciudad y la convirtieron en un símbolo de la guerra. Por eso, la reconstrucción de Varsovia debía servir para reparar los crímenes nazis y, al mismo tiempo, para facilitar que los nuevos poderes comunistas se presentaran como representantes del fin del capitalismo con una ciudad, Varsovia, ahora símbolo del nuevo socialismo. Bogdan Lachert, uno de los arquitectos vanguardistas de los años veinte, opinaba en diciembre de 1944, en Lublin, la capital provisional del Gobierno comunista, que «la futura Polonia no tiene que ser reconstruida sino construida de nuevo. De las ruinas debe surgir una nueva realidad». Definía también la reconstrucción de la capital «como nuestro sueño, anhelo, ambición nacional[34]». Y poco después, la publicación más importante de la capital, en su primer número hablaba de Varsovia como «Capital, cerebro y corazón del país y, al mismo tiempo, gran laboratorio de experiencias para nuevas ideas y formas de vida[35]».

Hubo en Polonia, como en España, muchas referencias a la «resurrección de la ciudad» y a la ayuda que toda la población polaca (y no solo la de Varsovia) debía ofrecer para la reconstrucción de la ciudad:

> No sólo los varsovianos reconstruyen su capital. Todo el país participa en estas obras, porque la tarea de la reconstrucción de Varsovia se ha convertido para las masas trabajadoras en un punto de honor, símbolo de la creación de la Nueva Polonia[36].

Podemos aportar algunos ejemplos arquitectónicos que ilustran mejor los estilos y situaciones mencionados y también algunos de los debates. En España, el caso paradigmático es el del Ministerio del Aire (fig. 1, p. 116). Situado en la zona de Moncloa, a la entrada a la Ciudad Universitaria y al comienzo de la carretera de La Coruña, ocupaba el solar anteriormente dedicado a la Cárcel Modelo de Madrid. Sobre ese espacio, las nuevas autoridades políticas decidieron que se levantara la sede de un ministerio encargado de uno de los sectores militares del momento, la fuerza aérea. Para el diseño del Ministerio del Aire

[32] Giménez Caballero, 1944, p. 64.

[33] Górski, 1988.

[34] Lachert, 1944, p. 3.

[35] *Skarpa Warszawska*, 1 de enero de 1945, p. 1.

[36] Baczko, 1949.

—o del «monasterio» del aire como sarcásticamente se le denominó— se acudió al mejor modelo del arte herreriano, al Monasterio de El Escorial. Pese a la precariedad de los presupuestos destinados a la reconstrucción en ese momento, las obras siempre contaban con los mejores materiales y, sobre todo, con aquellos que los que habían elaborado los proyectos necesitaran. Luis Gutiérrez Soto, el arquitecto de este ministerio, hizo numerosos viajes a Alemania y al norte de África para buscar la inspiración de los edificios ya levantados por Albert Speer y por Troost[37]. El Ministerio del Aire no se finalizó hasta 1958, cuando los derroteros ideológicos del franquismo ya no iban en paralelo al fascismo previo.

FIG. 1. — Ministerio del Aire, Madrid
Foto: J. M. Faraldo, C. Rodríguez-López.

En Polonia, no hay duda, el edificio que caracteriza el nuevo proceso reconstructivo es el Palacio de la Ciencia y la Cultura (PKiN, en su abreviatura polaca) [fig. 2]. Fue construido por la URSS entre 1952 y 1955 como expresión de la dominación soviética sobre Polonia. Su diseño seguía el de los rascacielos estalinistas construidos en Moscú, que a su vez se inspiraban en la era clásica del rascacielos norteamericano, con importantes dosis de *art déco* y abundante escultura y gráfica del realismo socialista. Sin embargo, también en este edificio se incorporaron pequeños fragmentos de la simbología nacional polaca. El ática polaca —que luego veremos— no dejó de estar presente en una construcción que unía la nueva dirección del poder socialista (y la influencia soviética) con la tradición nacional del país[38].

[37] AA.VV, 1978.

[38] BOGUSZ, 1957; GREBECKA, SADOWSKI, 2007.

FIG. 2. — Palacio de Cultura y Ciencia, Varsovia, 1961
Foto: J. M. Faraldo, C. Rodríguez-López.

Debido a la identificación de algunas zonas y barrios de Madrid con el régimen republicano, algunos planes urbanísticos dibujaron intenciones de eliminarlos. Uno de los planes más sorprendentes sugería acabar con la Puerta del Sol y con la Gran Vía por simbolizar lo más pernicioso y vicioso de cuanto los republicanos, socialistas y comunistas habían traído a la capital[39]. Para evitar la Puerta del Sol, un casi onírico plan proyectaba la construcción de una avenida por el aire, que desde allí conectaría el centro de la ciudad con los barrios periféricos. En uno de los proyectos que mejor simbolizan el sueño fascista en la arquitectura española de la época, la plaza sería rodeada por una heroica sinfonía de edificios que acabarían ocupando unos quince millones de metros cúbicos, todos ellos construidos de la forma más monumental posible. Una gran avenida en forma elíptica, superpuesta y aérea, sería también construida, y su recorrido permitiría ir desde la Puerta del Sol a los barrios periféricos cruzando el río Manzanares. El proyecto fue presentado por un arquitecto tan importante como Antonio Palacios y contó con todos los parabienes del Jefe del Estado[40].

[39] GEA ORTIGAS, 2010; MERINO, 2010.

[40] Antonio PALACIOS, «Reforma de la zona central de Madrid», *Gaceta de la Construcción*, 33, 1 de enero de 1944, pp. 13-15.

Polonia también contó con sus particulares sueños comunistas[41]. Hay muchos proyectos en este sentido que se planificaron pero que no llegaron nunca a realizarse. A partir de 1948 se remarcó el llamado estilo del «realismo socialista», una especie de monumentalismo con muchos rasgos nacionales pero que en esencia seguía el ejemplo soviético. Un ejemplo sería la plaza Unia Lubelska, con uno de los más altos edificios, que rompería con la monotonía de esa ciudad socialista y realista. En la plaza de Grzybowski también se proyectó un rascacielos en 1950 que seguía las formas de un marcado pseudorenacimiento.

En resumen: en Madrid, las posibilidades de una neoconstrucción de la ciudad sin reconstruir el pasado fueron muy claras. Algunos expertos consideraban necesaria la demolición de la mayor parte de las zonas ruinosas y de los edificios dañados. Esta solución permitiría, en su criterio, diseñar una ciudad nueva y moderna, organizada en torno a los principales elementos del nuevo orden político. La construcción de la nueva ciudad imperial dejaría atrás el pasado liberal y republicano de la capital. En buena parte del espacio madrileño a reconstruir tras la guerra acabaría por triunfar esta total construcción ex novo, a veces apoyándose en la planificación imperial, a veces creando novedad sobre la ruina. No había en Madrid una ligazón emocional con el pasado arquitectónico, al menos ninguna que venciera la ideología o los imperativos económicos.

En Varsovia, por su parte, algunos de los planes arquitectónicos de los vanguardistas de preguerra preveían una nueva construcción, a menudo en estilo moderno, a veces con influencia del realismo socialista de origen soviético —estilo que sería impuesto hacia 1948—. Esto se haría parcialmente, y sobre todo por motivos económicos, en algunos espacios de la ciudad. Pero ideológicamente —nacionalmente— no era posible mantener una completa construcción nueva en partes sustanciales de la capital. La destrucción había sido originada conscientemente por el enemigo, no por la casualidad de la guerra.

RECONSTRUCCIÓN: SUEÑOS DEL PASADO

La última de todas las opciones reconstructivas apuntadas por Zachwatovicz es la de la más profunda «reconstrucción» (*odbudowa*). Se trataba en este caso de promover una reconstrucción en la que todos los elementos más importantes para la creación de una imagen y una atmósfera concreta en las ciudades fueran recuperados. Se combinaba aquí, de una manera muy pragmática, melancolía, nostalgia de edificios bien conocidos e identificados con el alma de las ciudades, calles, avenidas, y la nueva misión que las recuperadas y renovadas ciudades históricas tenían para los nuevos proyectos políticos. El centro histórico de las ciudades, reconocible y anclado en el pasado nacional, sería un miembro vivo de esas capitales.

[41] KOCHANOWSKI, 2003.

En el caso polaco, la reconstrucción «fiel» de lo anteriormente existente venía impulsada con claridad por las características de la destrucción, como una imposición de destrucción física del cuerpo nacional por parte de un agresor extranjero. Lech Niemojewski, uno de los arquitectos que había trabajado en los planes de reconstrucción en la clandestinidad, expuso en una conferencia en el Lublin del Gobierno comunista, todavía en noviembre de 1944, que

> si antes de la guerra el problema de los monumentos arquitectónicos en Polonia era un asunto encuadrable dentro de los dilemas históricos y conservacionistas, ante las bestialidades alemanas en este aspecto, se había trasladado a la esfera de los asuntos político-nacionales[42].

La reconstrucción podía presentarse como un ejercicio meramente pragmático. Dados los presupuestos, las circunstancias, la accesibilidad de los materiales, sus precios y la urgencia con la que interesaba reconstruir, nada mejor que usar lo existente resignificándolo como se precisara. Desde un planteamiento así, hay muchos ejemplos de este pragmatismo en el caso español, casi todos ellos motivados, sobre todo, por las necesidades económicas. En Madrid se ve muy clara la opción si observamos las actuaciones realizadas, por ejemplo, en la calle de los Estudios, en la Costanilla de los Ángeles y, sobre todo, de nuevo, en la Ciudad Universitaria[43].

En esta última, los problemas que tuvo que afrontar la reconstrucción fueron de tres tipos: económicos, técnicos y conceptuales. Para solventar el primer punto, el plan de financiación organizado antes de la guerra se respetó sin modificaciones, se utilizaron básicamente los ingresos de la lotería anual y los recursos del empréstito efectuado en 1934 que, junto con otros fondos movilizados, permitieron sacar adelante las primeras obras en 1941 y 1942. Además, en 1942 se emitía por ley una deuda, amortizable al 4%, de 225 millones de pesetas que se amplió a 300 en diciembre del mismo año. Para resolver los problemas técnicos, los arquitectos se encontraron con el añadido de la falta de materiales que el conflicto europeo incrementaba en España. Desde el punto de vista conceptual, no obstante, la nueva Junta Constructora de la Ciudad Universitaria, el organismo encargado de las obras, decidió incorporar tan solo algunas modificaciones sobre los planes anteriores, cambios que «no alterarán grandemente la primera visión de la obra, en la que es forzoso reconocer positivos aciertos». La reconstrucción retomaba las edificaciones emprendidas antes de la guerra, también las de la República. Las ideas sostenidas en aquellos momentos, tales como la unidad de ubicación, el emplazamiento elegido y la disposición de los edificios, se adaptaban perfectamente a las pretensiones iniciales que el nuevo régimen aplicó a este mismo espacio y fueron asumidas con

[42] Lech Niemojewski, «Świat architektoniczny Warszawy pod okupacją niemiecką 1939-1944. Przemówienie wygłosonie na zjeździe archytektów w Lublinie dina 5 listopada 1944», Archywum Polskiej Akademii Nauk (Varsovia), sig. III-67/17, p. 9.

[43] *Paisajes de una guerra: la Ciudad Universitaria de Madrid*, 2015; Rodríguez-López *et alii*, 2016.

continuidad. De la primera característica señalada se destacaba la posibilidad de colaboración entre los distintos organismos universitarios, de adquisición de cultura al tiempo que se recibía una formación profesional e investigadora, las facilidades para una administración cómoda y económica, una convivencia escolar más intensa y algo más que al régimen le interesaba mucho: la facilidad para el ejercicio del poder rectoral y la elevación de la personalidad universitaria en el medio urbano madrileño[44]. Estrategia similar a la seguida en la Ciudad Universitaria, mitad pragmatismo, mitad necesidad, se empleó en casos en los que se emprendieron construcciones de nueva planta.

La reconstrucción de la Universidad de Varsovia tuvo un cariz muy distinto[45]. Aunque parte de los edificios habían sido destruidos, el hecho de que el campus principal hubiera servido como cuartel de las tropas alemanas permitió que el recinto universitario tuviera algunos de los únicos edificios intactos —o no muy destrozados— de la zona[46]. El principal problema no fue, pues, tanto la reconstrucción material como la lucha contra los proyectos estatales de limitación de la importancia de la universidad: para los comunistas, la institución era demasiado elitista y foco de «reacción», por lo que hubo incluso ideas de trasladarla a Lodz y convertirla en una «universidad proletaria»[47].

Pero la reconstrucción más paradigmática no era la que recuperaba lo que aún existía, aunque fuera a trozos, sino la que usaba de la posibilidad de rehacer lo destruido para organizar una imagen física, real, material, de una ideología nacional. En Polonia fue así en el caso de decenas de cascos antiguos y muy diversos edificios monumentales. No fue, como a menudo en la historia del urbanismo, un intento de nacionalizar el espacio a base de edificios singulares existentes, olvidados o reconstruidos, sino un completo proyecto de rehacer un paisaje entero siguiendo imágenes y líneas establecidas como nacionalmente —ideológicamente— propias. Calles, plazas, fragmentos muy amplios de ciudad eran construidos para producir un tipo de emoción socializada y una identificación global, que se quería general y consensualmente nacional. El entramado urbano se convertía en discurso nacionalista[48].

En España hubo algún caso aislado. Por ejemplo, el edificio de la Aljafería, en Zaragoza, que se reconstruyó en un estilo renacentista que recordaba la época de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, los supuestos fundadores de

[44] *Paisajes de una guerra: la Ciudad Universitaria de Madrid*, 2015, pp. 87-93.

[45] Majewski, 2016.

[46] Archiwum Uniwerstetu Warszawskiego (AUW), Akta ogólne, AC 678, «Dezyderaty członków Rad Wydziałów UW do. Rządowego projektu przeniesienie szkół do Lodzi wg. Koniecznoci odnowienie działalność UW, 1945.03.26», pp. 3-6. Por el contrario, en su primera evaluación de los daños, el historiador Tadeusz Manteuffel, que participó en la reconstrucción, cifraba los daños en los edificios en un «60%». Manteuffel, 1948, p. 53.

[47] AUW, Akta ogólne, AC 678, «Wznowienie działalności UW po wojnie – stanowisko prac n/d UW wobec ministerialnego projektu przeniesienia UW na okres przejciowy do Lodzi, protokoł z konferensji z władzdami miasta w spr. Przeniesienia UW, propozycja zorganizowania egz. Koncowy dla osób, który nie użyskały mgr. W wyniku wybuchu wojny. 1945.03.02 – 1945.06.04».

[48] Faraldo, 2001.

la unidad española[49]. Sin embargo, no se puede comparar la escasa entidad de la reconstrucción de algunas ciudades españolas —muchas, como Salamanca, Oviedo o Santander, creando espacios radicalmente nuevos, aunque nacionalizados— con la intensidad de la reconstrucción del centro histórico de la ciudad de Varsovia, para la que se recrearon buena parte de los diversos rasgos históricos propios y se le añadieron discursivamente aspectos arquitectónicos diseñados para crear sensaciones nacionales.

MATERIALIDAD NACIONALISTA

Un rasgo común apreciable en los dos procesos reconstructivos fue el debate a propósito de los materiales para la reconstrucción, debates que lo fueron también ideológicos. En España había importantes ejemplos que contribuían a la creación de un estilo nacional. El Escorial de Juan de Herrera fue el paradigma, por muchos motivos. El principal: se trataba del mejor ejemplo de la arquitectura del Imperio español y de la Edad de Oro. En Polonia, especialmente en Varsovia, el estilo nacional se cifraba en el clasicismo, en unos rasgos renacentistas propios de la edad de oro polaca. Se marcaba ese estilo gracias a la llamada «ática polaca», una decoración conectada con la historia del arte nacional (fig. 3)[50].

Fig. 3. — «Ática polaca» en el PKiN de Varsovia.
Foto: J. M. Faraldo, C. Rodríguez-López.

[49] Hernández Martínez, 2008; Sobradiel Valenzuela, 1998.

[50] Diversas discusiones en torno a su historia: Grzelachowski, 2013; Jamroz, 1956; Fischinger, Lepiarczyk, 1957.

Pero para determinar el estilo nacional era necesario también saber qué materiales se podían considerar como propiamente nacionales. En España, por ejemplo, el ladrillo rojo simbolizaba el estilo falangista y, por lo tanto, fascista[51]. Frente al ladrillo rojo se situaba el hormigón, que se consideraba y, así lo dicen los textos de la época, un material claramente leninista. Si una construcción quería ser verdaderamente nacional debía contar con la piedra, el granito y la pizarra. Mirando de nuevo al Escorial, el estilo nacional, también en lo material, quedaba claramente explicado.

En Polonia, para la reconstrucción de los cascos antiguos se usaron también materiales tradicionales como el ladrillo y la piedra en combinación con otros, más modernos, como el hormigón y el hierro. Esta era la mejor vía socialista para mostrar una reconstrucción verdaderamente nacional. Hubo algunas discusiones a propósito de materiales que se consideraban más alemanes, especialmente en las regiones más occidentales y al norte. Por ejemplo, el uso del entramado de madera se asimilaba a los llamados «muros prusianos» y, por lo tanto, debía evitarse, en la medida de lo posible, para no recordar, otra vez, a los alemanes[52].

CONCLUSIONES

La reconstrucción supuso en Polonia, en primer lugar, una reacción contra los actos vandálicos de los nazis y contra su intento de eliminar los elementos más representativos de la historia y de la cultura polacas. Este rechazo emocional a una destrucción impuesta asumió la forma de una reconstrucción integral de los edificios dañados y también de buena parte de las áreas residenciales y distritos con un valor histórico y sentimental. En Polonia, debido a los ataques alemanes a la integridad cultural polaca y a su imagen nacional, recuperar la cultura *a la polaca* era una deuda patriótica. Esto resultó especialmente claro en Varsovia, que se construyó, incluso propagandísticamente, como un caso nacional, que debía ser reconstruido con apoyo y participación de toda la nación[53].

Para España la reconstrucción tenía, es cierto, un efecto de recuperación de ciertas esencias nacionales, según los vencedores, negadas en el período político previo a la guerra. La reconstrucción refutaba toda la tradición liberal (no solo de las ideologías de izquierda), borraba los logros de la Segunda República, identificaba ese régimen político con la decadencia, la imposición extranjera y la intervención «ruso-comunista» en un país que solo gracias a la reconstrucción iba a recuperar su gloria pretérita. La reconstrucción quedó pues tremendamente idealizada, sobre todo en los logros últimos, casi milagrosos, que se le atribuían. Se quisieron buscar los estilos considerados más «españoles», se rechazaron los avances en las doctrinas de conservación de los años de la

[51] Muñoz-Rojas, 2009.

[52] Torbus, 2000.

[53] Goldman, 2005.

República, y se recuperaron formas que conectaban con los momentos de mayor esplendor en la historia de España. Pero más allá de los primeros momentos, en que se impuso un estilo imperial, no hubo un intento de reconstrucción historicista como en Varsovia. Y de hecho, el estilo imperial, fascistizante, se construyó sobre las ruinas como algo nuevo, no como un intento de recuperar el pasado.

Como en Polonia, en España la reconstrucción quiso también crear un nuevo Estado, pero en este caso contrario a todos los intentos de la Segunda República por modernizar el país. En cierto modo, la dictadura de Franco intentó volver al siglo XV, pero, sin embargo, esta extrema retórica nacionalista, que miraba al pasado, no dejaba de dirigirse al futuro: Franco quería una «Nueva España», ajena a toda forma marxista, liberal y democrática.

La reconstrucción nacionalista en formato historicista fue la solución con más éxito en Varsovia, pero no tanto en Madrid. Es cierto que, en la capital polaca, en algunos momentos, desde una perspectiva puramente pragmática, los arquitectos mezclaron influencias diversas, símbolos y estilos con el fin de recuperar en parte algunos de los edificios construidos en la década de 1930. Se trataba de construcciones del monumentalismo arquitectónico típico de edificios gubernamentales y oficiales del periodo de entreguerras, tales como ministerios u oficinas estatales. Eran inmuebles potentes, representativos y que, además, habían sobrevivido a la guerra, como el edificio del Ministerio de Creencias Religiosas e Instrucción Pública, en el bulevar Szucha, que había sido sede de la policía secreta nazi (fig. 4). Pero esto ocurrió, como decimos, por pragmatismo. A cambio hubo un enérgico intento de rehacer el paisaje urbano perdido —incluso aunque en realidad fuera también, de muchas maneras, inventado—.

FIG. 4. — Antiguo Ministerio de Creencias Religiosas e Instrucción Pública, en el bulevar Szucha, Varsovia.

Foto: J. M. Faraldo, C. Rodríguez-López.

En Madrid, solo algunos, escasos edificios y barrios destruidos fueron reconstruidos como eran antes de la guerra o se mejoraron en una forma idealizada, como sucedió en Varsovia, también por lo general por razones pragmáticas. Algunos edificios permitieron mostrar muy bien los estilos modernos alentados durante el gobierno de la República, como la llamada Casa de las Flores, que había resultado muy tocada durante la guerra. No hace falta decir que esto nunca fue aceptado del todo por los partidarios de Franco, pero razones económicas de peso animaban a reutilizar espacios y formas que luego se resignificaban, con decoración u otros elementos acordes con la nueva ideología. El mejor ejemplo es el campus de la Universidad de Madrid, uno de los escenarios más importantes de la guerra, destruido en un alto porcentaje durante el asedio de Madrid y reconstruido manteniendo en general el estilo moderno de preguerra, aunque «fascistizándolo» a través de revestimientos —Escuela de Arquitectura— o memoriales a los caídos —como la Facultad de Filosofía y Letras—. A la entrada de esta última, uno de los edificios que mejor representan el racionalismo de los años treinta, que fue construida por el arquitecto Agustín Aguirre y también reconstruida por él después de la guerra, se instaló una placa que recuerda que el 12 de octubre de 1943 Franco reinauguró el recinto. En la amplia puerta de acceso al edificio, una inscripción que el tiempo ha deteriorado pero que aún es perceptible, dice lo siguiente —si traducimos al castellano lo que allí se grabó en latín—: «Detente, caminante. Los profesores y los alumnos de esta facultad cuyos nombres aquí contemplas inmolaron de grado sus vidas por la patria y la fe. Estando muertos, todavía hablan, mostrando el camino de la virtud y de la inmortalidad con su admirable ejemplo». Los nombres de algunos de ellos, las voces de la conciencia de la victoria, están inscritos al lado del aserto en latín. No son un ornamento, son un recordatorio perenne de la guerra sobre unos muros diseñados antes de que la guerra estuviera siquiera en el horizonte[54].

En definitiva, los caminos de las reconstrucciones de Madrid y Varsovia, aunque paralelos en principio, resultaron finalmente divergentes. Un régimen socialista, en teoría dirigido hacia el futuro, reconstruyó de modo nacionalista el paisaje del pasado; un régimen fascista, que se llamaba a sí mismo nacionalista, acabó por aceptar una reconstrucción modernista y con participación de elementos discursivos de la vanguardia internacional.

[54] Rodríguez-López, 2016, p. 107.

III

PATRIMONIALIZACIÓN DE LOS PAISAJES DE GUERRA

LA DIMENSIÓN DE LA MEMORIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO EUROPEO

LOS PAISAJES DE GUERRA DE SOMME, ARROMANCHES, BIRKENAU Y SCHURENBACHHALD

Concha Lapayese – Manuel J. Gazapo
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid
International Security Observatory

Este capítulo quiere crear un espacio de reflexión en torno a los territorios pretéritos de guerra. Y tiene como objetivo atender de forma combinada a las diversas valencias culturales y espaciales que conforman estos paisajes y a la posibilidad de fabricar miradas alternativas que nos permitan modos diversos de comprensión, de vinculación y de entrelazamiento con dichos paisajes. Como hipótesis, se esgrime su posible incorporación como paisajes culturales protegidos.

Dentro de este contexto, es importante destacar cómo la Comisión Europea promueve una investigación multidisciplinar en torno al territorio bélico. El posicionamiento crítico que mantenemos nos hace ir más allá de los hitos memoriales a merced de las lógicas museológicas en vigor. Dentro del Programa Marco de Investigación e Innovación Horizonte2020 se hace un llamamiento a la necesidad, en el seno de la propia Unión Europea, de fomentar nuevos sistemas de vinculación que nos permitan asumir otras miradas hacia los paisajes de guerra en territorio europeo. «Sociedades reflexivas y paisajes de conflicto» es un programa dentro de H2020 que aboga por ahondar en la trasmisión del patrimonio cultural europeo e insta a un acceso abierto a los bienes culturales de la Unión Europea:

> El objetivo específico de este reto social es fomentar una mejor comprensión de Europa, ofrecer soluciones y apoyar unas sociedades europeas inclusivas, innovadoras y reflexivas en un contexto de transformaciones sin precedentes y una creciente interdependencia mundial[1].

En la misma línea de reflexión crítica, en el Convenio Europeo del Paisaje se avanza sobre la condición cultural del paisaje, de forma que se ofrece un marco amplio, el paisaje cultural, y un campo especifico, el paisaje cultural protegido. El Convenio hace hincapié en «el carácter específico de los paisajes culturales

[1] Comisión Europea, 2015 [en línea].

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 127-136.

protegidos, derivados desde la acción del hombre[2]», e introduce una apreciación importante al hilo de la reflexión que tenemos entre manos. El Convenio habla de una nueva sensibilidad, de la necesidad de determinar la identidad de estos paisajes y del valor de la educación y la formación para establecer una nueva mirada sobre los paisajes de acción preexistentes: «Conscientes de que el paisaje contribuye a la formación de las culturas locales y que es un componente fundamental del patrimonio natural y cultural europeo, que contribuye al bienestar de los seres humanos y a la consolidación de la identidad europea[3]». Está por tanto definida la hoja de ruta; es necesario acometer un proceso de sensibilización ante los paisajes de guerra del siglo XX que permita vincularnos de un modo contemporáneo con ellos.

Desde esta particular angulación, vamos a realizar una serie de desplazamientos a ciertos enclaves que nos van a permitir comprender, desde la experiencia, estos paisajes: las trincheras de la Gran Guerra, los restos del Muro Atlántico de la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio del Holocausto y la colina de residuos de Schurenbachhald nos van a guiar a lo largo de una breve reflexión sobre la condición cambiante de estos paisajes y la perentoria necesidad de cuestionarse, con extrema sensibilidad, los formatos del turismo cultural (fig. 1).

FIG. 1. — En un tríptico: la dimensión de la memoria en la construcción del territorio europeo

© C. Lapayese, M. J. Gazapo.

[2] CONSEJO DE EUROPA, 2000 [en línea], p. 3.

[3] *Ibid*.

Probablemente no encontremos en ellos más que restos de una narración histórica, porque nuestra comprensión del campo de batalla es otra. La dimensión de la memoria en los paisajes bélicos ha evolucionado en estos años, tras la disensión nuclear, la posguerra fría y las actuales condiciones de control que imprime el terrorismo internacional. Espacialmente las condiciones son asimétricas y socialmente convivimos en un campo de interdependencia e interconexión en el espacio físico y en el ciberespacio. En medio de este panorama en el que nos encontramos inmersos, cabe preguntarnos si sería pertinente designar la bahía artificial de Arromanches o Pointe du Hoc como paisaje cultural protegido, según explicita el Convenio Europeo del Paisaje. La Cuenca del Ruhr, con Zollverein y Schurenbachhald, está incluida en la lista de sitios Patrimonio Mundial de la UNESCO desde el año 2001.

IDAS Y VENIDAS AL PAISAJE

La condición político-económica tardomoderna construye y determina el paisaje en el que convivimos. Y es desde la condición ético-estética actual desde donde podemos construir la conciencia de paisaje, de un paisaje cultural que debe reconocer las categorías de lo terminal, lo residual y lo abyecto, como propias de nuestra contemporaneidad.

Desde los paisajes culturales canónicos reconocidos por la UNESCO, en el inicio del siglo XXI intentamos elaborar unas tácticas que nos permitan vincularnos con los paisajes residuales fruto de la acción bélica, y que podrían ser considerados como posibles paisajes culturales.

Darío Gazapo, en *La construcción del paisaje: entre la interioridad y la exterioridad*, nos advierte de los necesarios procesos de vinculación con el paisaje, entendiendo el término «paisaje» como un sistema relacional: «lo que nos interesa ahora, son aquellos modos de acción sobre el proceso o procesos de construcción, y por tanto de reidentificación del paisaje, como sistema de vinculación y entrelazamiento[4]». Porque es el proceso de reidentificación y los sistemas de vinculación los que están en juego, y que tendrán lugar en la medida en que seamos capaces de advertir en estos paisajes valencias específicas, que los signen como especiales y necesarios para definir nuestra biografía e identidad.

Es posible que el problema de nuestra incapacidad de ver otras realidades latentes en los paisajes de guerra devenga de nuestra imposibilidad y lentitud en reconvertir nuestras referencias, nuestro modo de pensar. Convivimos acomodados en una malla entretejida de inseguridades y carencias, disfrazada de una máscara blindada e inamovible de aparente seguridad. Si avanzamos intuyendo lo abyecto, bordeando los límites de lo posible, nos adentramos en el territorio de las aberraciones, un espacio mental y dramáticamente físico, donde el ser humano deconstruye su realidad.

[4] Gazapo, Lapayese, 2009, p. 13.

Comencemos por establecer las coordenadas en donde nos moveremos. Nuestra actual forma de mirar es propia de un periodo reciente y es bastante diferente a la utilizada en el pasado. El término tradicional de «paisaje» alcanza su punto álgido en el periodo romántico, para desaparecer posteriormente a comienzos del siglo XX. Es posible que, entre otras muchas razones, se redescubriese a partir de la segunda mitad de dicha centuria como una concienciación posterior a los acontecimientos derivados de la acción nuclear, en cuanto al deber de recuperar y mantener los territorios naturales afectados por las diversas explosiones debidas a la carrera armamentística y a la guerra. En cierta forma, algunas de las actuaciones territoriales de dominio preconizaron unas maneras realmente agresivas con lo existente y lo específico del lugar, es decir, con la identidad propia del paisaje, hasta el punto de hacer tabla rasa con todo lo existente. Desde la fusión nuclear, el hombre había desarrollado un poder sobrenatural en el territorio. Los espacios sometidos a pruebas nucleares y los campos de exterminio van a ser los activadores de esta otra mirada, en una primera aproximación al paisaje de guerra.

ROSTROS Y MÁSCARA DEL PAISAJE

Jorge Oteiza, en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, explora las condiciones del paisaje y ofrece una posible definición de paisaje como forma cultural:

> El Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre, corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje. […] Hay idas y venidas al paisaje; y son incesantes estos viajes en el proceso formativo de un tipo de hombre, de una cultura[5].

Nos habla de viajes incesantes, que nos forman y construyen nuestro modo de mirar. Por tanto, cabe preguntarnos al hilo de esta reflexión en torno a la memoria de los paisajes de guerra ¿cuál sería la posible interpretación que podemos darles en nuestra contemporaneidad a dichos paisajes de guerra pretéritos? Hablamos de idas y venidas, de movimientos fluctuantes en el paisaje, como posibilidad para comprenderlo y actuar en él. Prosiguiendo con estas reflexiones y trasladándonos al contexto del paisaje de guerra, surge la cuestión de cómo revincularnos para generar alternativas de enlaces que permitan reinventar nuestro diálogo con estos territorios.

En los restos del Muro Atlántico de la Segunda Guerra Mundial narrados por Paul Virilio en *Bunker archéologie*, su costa persiste inabarcable, pervive a la musealización, aunque los lugares álgidos de la memoria mutan en cadáveres

[5] Oteiza, 1952, p. 25.

exquisitos: el «Museo del Día D», en la playa de Arromanches, ha devenido en un lugar donde el simulacro fagocita cualquier acercamiento a lo real. Mientras, el perfil y la profundidad de las trincheras del valle del Somme, escenarios de la Gran Guerra, se diluyen en el territorio de la memoria musealizada entre las distintas nacionalidades que cuidan del escenario patrimonial.

Pero sigamos de la mano de Oteiza, e incorporemos en la conversación a Robert Smithson, ya que ambos se mueven entre posiciones marginales en el campo expandido del paisaje. Smithson viaja a Yucatán para explorar los monumentos de la cultura maya siguiendo la estela de John Lloyd Stephens; se desplaza con unos dispositivos menores, unos espejos, y fotografía el paisaje que recorre a través del reflejo. Con esta acción menor nos da una posible clave de aproximación desde la dimensión de la ausencia:

> Si uno visita los lugares (una probabilidad dudosa), no hallará más que vestigios de la memoria, pues los desplazamientos de espejos eran desmantelados nada más eran fotografiados. Los espejos se encuentran en algún lugar de Nueva York. La luz reflejada ha sido borrada… Los recuerdos no son más que números en un mapa, memorias vacías que constelan los terrenos intangibles en proximidades suprimidas. Es la dimensión de la ausencia lo que queda por descubrir. Las voces novelescas de los tótems han agotado sus argumentos, el Yucatán se encuentra en otra parte[6].

Cabe preguntarnos si el Muro Atlántico es nuestro Yucatán. Smithson nos advierte de las ausencias del paisaje. Tras visitar estos frentes bélicos, el «Día D» se encuentra en otra parte, y desde la dimensión de la ausencia, quizás, podría coexistir desplazado en la memoria del siglo XXI.

EL RESIDUO COMO PAISAJE

Georges Didi-Huberman escribió *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* comenzando con una aseveración: «para saber hay que imaginarse[7]». Es años después cuando se adentra en Birkenau. Su reencuentro lo narra en *Cortezas*, y desde sus páginas reclama la perentoria necesidad de saber ver: «Coloqué tres pedacitos de corteza en una hoja de papel. Miré. Miré pensando que mirar me ayudaría, tal vez, a leer alguna cosa que jamás fue escrita[8]». Didi-Huberman nos abre una vía de exploración, una arqueología

[6] «*If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed, the mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased, remembrances are but numbers on a map, vacant memories constellating the intangible terrains in delected vicinities. It is the dimension of absence that remains to be found the expunged color that remains to be seen, the fictive voices of the totems have exhausted their arguments. Yucatan is elsewhere.*» (Smithson, 1966, pp. 132-133).

[7] Didi-Huberman, 2004, p. 17.

[8] Id., 2015, p. 11.

para comprender un presente donde Birkenau no se ha visto afectado todavía por el turismo —ese *Grand Tour* de la memoria que recorre los campos de exterminio europeos—, porque su escala y su tiempo inconmensurable no facilitan su transmutación. Son «acciones híbridas» de resistencia frente a la industria cultural de la memoria que asola a Europa.

> No se puede, pues, decir jamás: no hay nada que ver. […] A pesar de la destrucción, la desaparición de todas las cosas. Hay que saber mirar como mira un arqueólogo […] arqueología no es solo una técnica para explorar el pasado, sino también y sobre todo una anamnesis para comprender el presente[9].

La acción en Birkenau de recorrer y rastrillar con el andar este inmenso campo de abyección —de inquietante proporción áurea— permite construir una disensión temporal a cada visitante. En la memoria queda la propuesta «The Road» para el concurso del Memorial de Birkenau de 1957, realizada por Oskar Hansen. Podría haber sido un punto de inflexión si hubiera sido ejecutada: la diagonal rastrillada que, como una forma abierta, atravesaba el campo y forzaba a acceder sesgadamente, marcaba un punto de tensión desplazado, donde otro Birkenau hubiera sido posible. Era un contra monumento. En el actual Birkenau las cenizas infra leves reposan en el interior de la laguna bajo los abedules.

A partir de la consecución del paisaje sin tiempo, abyecto, emerge la inevitable urgencia de convivir con lo que queda, ese residuo que es lugar, como el auténtico paisaje de nuestros días. Un residuo en ausencia. Porque hay algo en estos paisajes de exterminio que los distinguen sobre todo lo demás, y es precisamente el concepto del tiempo. Su extraordinaria duración, la casi impredecible permanencia de sus efectos, esa incomprensible actividad del hecho físico que impide la recreación de la vida en su entorno, físico y conceptual. Su intemperie. Birkenau es intemperie.

Desde instancias europeas se cuestiona el futuro de estos territorios, Horizonte2020 insiste sobre ello, se propone una aproximación al pasado que posibilite su entendimiento, porque una integración europea requiere atender los márgenes políticos, económicos y culturales.

PAISAJE CULTURAL PROTEGIDO

La noción de contexto lleva aparejada la idea de diálogo, de obligada dialéctica, que posibilite la contaminación con otras realidades ajenas, que convoque diversas aproximaciones desde el arte, las ciencias sociales, la historia; y que construya y explore las complejas valencias que alberga un paisaje cultural.

Karl Schlögel, en su obra *En el espacio leemos el tiempo,* nos presenta los paisajes culturales «como grandes textos, escritos en muchos idiomas. Multiplicidad

[9] *Ibid*., p. 61.

de textos que pueden leerse y escucharse a la vez[10]». Las lecturas contemporáneas de los paisajes de guerra, de los paisajes de exterminio, reclaman una relectura del contexto; estos enclaves han sido y están siendo objeto de sucesivos y premeditados intentos para ser recordados, desenterrados e incorporados en el miasma histórico del *Grand Tour* europeo de nuestra época.

El hombre siempre ha tenido a su favor el tiempo. El tiempo como mecanismo de olvido, como posibilidad de desvanecer el horror. En lo terminal, en lo abyecto, en el paisaje de exterminio, el tiempo ya no nos sirve. Y es entonces cuando el problema queda enunciado, en tanto saber cómo vivir con ello. Todas nuestras vidas están obligadas a convivir, no ya con los fantasmas, sino con la realidad, la auténtica realidad, inmedible, del resto, de lo residual. Quizás son otras formas de medir lo que está en juego.

Richard Serra ha acometido una labor ética y estética clave para el entendimiento de estos paisajes: en la colina de residuos de Zollverein, en Schurenbachhald, ha elaborado y erigido una plancha del mismo material, inmensa y leve al mismo tiempo, que oscila con el viento y que conmueve al que se aproxima. Otro tipo de sensibilidad es posible. Recordemos que Zollverein y la Cuenca del Ruhr han sido signados como paisaje cultural en el inicio del siglo XXI.

Hemos estado acompañados desde el arte por Oteiza y Smithson para trazar unos nuevos caminos, pero tampoco debemos olvidarnos de otros destacados referentes, como John Cage y su vinculación sonora, e Yves Klein y su vinculación atmosférica; son dos significativos precedentes en la recuperación de una sensibilidad, de una manera de mirar profunda al ser humano y su paisaje, revisando sus estructuras recónditas y encontrando en la meditación y la vivencia una doble vía alternativa como método creativo. Cuánto de ellos resuena por ausencia en estos paisajes de guerra: Arromanches, Point du Hoc o Somme. La sensibilidad crítica manifestada posteriormente por el *Land Art*, con Robert Morris, Walter de María, Carl André o Michael Heizer, reclamó una reconsideración de la mirada que agitó el panorama político, donde la significativa ruptura con los límites tradicionales del arte buscando nuevos territorios desvelaba una voluntad clara de experimentar otras alternativas que la dimensión de la memoria de los paisajes de guerra demandaba. En esos procesos se denotaba una atención a conceptos como lo terminal, lo abyecto y lo temporal, haciendo de la desmaterialización una estrategia de relación con el paisaje como corporeidad compleja.

Ahora no se trata tanto de encontrar respuestas sino de ser conscientes de la repercusión, de la reverberación del residuo, de la ruina moderna, de la ruina del presente, en la que nos movemos. Quizás solamente desde una profunda compresión y tolerancia del otro, en sus diversas apreciaciones —artística, sociológica, política, literaria, poética, geográfica—, podremos intentar reconsiderar históricamente nuestros paisajes de guerra y reconstruir nuevos vínculos con ellos.

[10] SCHLÖGEL, 2007, p. 282.

Marcel Duchamp nos da ciertas claves para aproximarnos a estos residuos latentes de los paisajes de guerra en el territorio europeo del siglo XXI. Duchamp elabora su *Criadero de polvo* tras el final de la Gran Guerra como una acción detenida que registra el tiempo de la memoria: recompone *Le Grand Verre* tras años de reposar el polvo sobre su superficie. Man Ray registra con su fotografía el paso del tiempo en este paisaje propio, que ambos sienten como un campo de batalla infra leve y fértil: la clave está en la fertilidad posterior.

Es interesante repensar la potencia del título: *Criadero de Polvo*. Los paisajes de guerra corrientemente se muestran severos, insensibles, inconmensurables o incuantificables, en definitiva, absolutamente ajenos; pero la necesidad de contextualizarse y construir un marco donde referenciarse obliga a la búsqueda de una aproximación eficaz que garantice nuestros deseos: el residuo deviene en materia fértil para la comprensión de estos paisajes. La plancha de acero que erige Richard Serra se asienta sobre una colina de residuos (fig. 2).

FIG. 2. — (Des)plazamientos en Birkenau

© C. Lapayese, M. J. Gazapo.

EPÍLOGO: LA DIMENSIÓN DE LA AUSENCIA

El proceso de entendimiento del paisaje bélico y su posibilidad de devenir en paisaje cultural protegido de nuestra época se está iniciando desde instancias oficiales y políticas públicas. Pero es necesario construir una mirada crítica para que, al signarlos como paisajes protegidos, no sean absorbidos indiscriminadamente dentro del sistema de entretenimiento en el que se ha convertido el corazón de Europa.

Nos aproximamos al 2020 destilando la definición de paisaje que sostiene el Convenio Europeo redactada en el año 2000: «Paisaje: cualquier parte del territorio, tal y como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de

la acción de factores naturales y humanos y de sus interrelaciones[11]». El objetivo prioritario del Convenio es la protección, la gestión y la ordenación de los paisajes europeos, y entre ellos, los paisajes de guerra, aquellos cuyo carácter resulta de la acción de factores humanos bélicos. El difícil equilibrio entre lo que va a ser el futuro próximo de Europa convertida en un campo temático cultural y la posibilidad de mantener ciertos enclaves, con su inherente apariencia desnuda y aberrante, como paisajes protegidos, es en lo que trabajamos.

La dimensión de la ausencia es una dimensión clave para ser conscientes de nuestra precaria realidad y poder transmutar ciertos paisajes de guerra en campos de resonancia para una demandada tolerancia, como anunciaba el programa H2020. Los paisajes mutan, son cuerpos vivos y el profundizar en el drama existencial de su proceso de construcción supone tomar conciencia de nuestro propio paisaje interior.

[11] Consejo de Europa, 2000 [en línea], p. 3.

PAISAJES BÉLICOS PATRIMONIALIZADOS: LOS ESPACIOS DE LA BATALLA DEL EBRO EN CATALUÑA

Montserrat Duch Plana
Universitat Rovira i Virgili (Grupo de Investigación ISOCAC)

LA BATALLA DEL EBRO

La batalla del Ebro, la más larga y cruenta de la Guerra Civil española (1936-1939)[1], responde a una estrategia más política que estrictamente militar del Gobierno Negrín que pretendía prolongar el conflicto. Mientras que el Ejército del Ebro, en una semana de duros combates, ganó en su ofensiva ochocientos kilómetros cuadrados de territorio, la estrategia de Franco consistió en inmovilizar el potencial ofensivo en una larga batalla de trincheras y, al mismo tiempo, desgastar la maltrecha moral republicana. La batalla duraría ciento quince días, entre el 25 de julio y el 16 de noviembre de 1938, culminando después de seis ofensivas consecutivas del ejército franquista con la reconquista de sus posiciones iniciales. El balance global de muertes —más de 30 000— y heridos —más de 100 000— fue especialmente grave para el Ejército Popular en coste humano, al tiempo que hipotecaba definitivamente cualquier posibilidad de resistencia.

El general Rojo destaca cómo en la tercera ofensiva en dirección a Corbera-Venta de Camposines, del 3 de septiembre de 1938:

> de todos los episodios el más destacado en importancia es la pérdida de Corbera; en realidad la actividad toda se redujo a combates locales encarnizados contra diversas cotas y posiciones. No hay arte, domina en la acción la ciencia del aplastamiento: es problema de número de proyectiles y de relevo de unidades; las bajas no importan; no hay más que una acción brutal, terrorífica, de fuego, tratando de destruir todo lo existente y aplicando la fórmula, tan famosa como falsa, de que «la artillería conquista y la infantería ocupa». La conquista de Corbera de Ebro la consigue el enemigo después de una batalla durísima, de la cual da idea la lucha sobre la cota 243, que domina la salida del pueblo; fue

[1] Véase Íñiguez Gràcia, 2008; Sánchez Cervelló, Agudo Blanco, 2011; Martínez Reverte, 2006; Sánchez Cervelló, 2008. Este artículo ha sido desarrollado en el proyecto de investigación HAR-2014-54230 «Sociabilidades: Espacios de construcción de la ciudadanía en Cataluña».

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 137-154.

> perdida y reconquistada el mismo día cuatro veces, hasta que al final, en el último ataque enemigo logró desalojar fuera de la posición a nuestros extenuados soldados, a los cuales no se les había podido relevar[2].

El pueblo permaneció desierto, sin población civil desde el 3 de septiembre de 1938 hasta la estabilización del frente en la Venta de Camposines el 11 de octubre de 1938, cuando se produjo un período de robos y saqueos mientras los soldados franquistas se paseaban entre las ruinas. Corbera registró la muerte del 7% de su población con 142 muertos[3]. Este municipio presenta una pérdida de 548 habitantes entre 1930 (1 954) y 1940 (1 406), afectando así al 28% de la población. Desde 1937 se situaba a 60 km de la línea de batalla. En la primera ofensiva, el 3 de abril de 1938, las tropas nacionales entran en el pueblo ante la incapacidad del Ejército Popular para parar la ofensiva nacional en el frente de Aragón a principios de 1938. En esta primera incursión se quemó la biblioteca, se fusiló a un grupo de brigadistas internacionales y se encarceló a 16 vecinos. El 25 de julio de 1938 se produjo el primer bombardeo, cuando el frente estaba a las puertas de Gandesa, seguido de otros dos bombardeos el 29 de julio y el 19 de agosto.

Muchas veces los espacios de memoria de conflictos traumáticos tienden a soslayar las vivencias de la barbarie. A menudo se siguen las retóricas de propaganda, los clichés politizados y abundan las mitologías de los propios actores del drama. Los discursos del espacio bélico patrimonializado tienden al maniqueísmo de víctimas y verdugos o bien las representaciones se instalan en el terreno discursivo de la «tragedia», las visiones dolientes y la condena genérica de lo sucedido. Esta segunda acepción es la que predomina en la patrimonialización de los espacios de la batalla del Ebro en Cataluña, como veremos a continuación. Así, se construye un discurso expositivo de condena que, imprescindible en el ámbito de la movilización pacifista y de la ética, implica, sin embargo, algunas sombras en el ámbito del conocimiento histórico.

HUELLAS Y RUINAS

Corbera de Ebro, pueblo adoptado por Franco, recibió, durante los siete días de ataques de la artillería franquista, ocho bombardeos que dejaron el pueblo en ruinas y produjeron ocho víctimas mortales. Una descripción del retorno muestra las huellas de los bombardeos y la imposible vida cotidiana:

> La visión del pueblo era aterradora; todas las casas estaban saqueadas, algunas incendiadas, otras bombardeadas y de muchas otras solo permanecían algunos fragmentos de paredes en pié; de otras solo quedó la fachada o media casa, el resto estaba en ruinas. […] Las calles estaban llenas de escombros y de animales muertos. El olor era insoportable y

[2] Rojo, 1975, p. 167.

[3] Clua Micola, Sánchez Cervelló, Margalef Faneca, 2007, p. 134.

> el peligro de epidemia constante. Tampoco había corriente eléctrica. El agua se iba a buscar con cantimploras abandonadas por los soldados… todos estaban llenos de parásitos, ratas y moscas[4].

Unas pésimas condiciones higiénicas que los vecinos compartirían con un Batallón Disciplinario de Trabajadores, desde noviembre de 1938, encargado de quitar las ruinas, recoger y enterrar a los muertos y recoger los proyectiles. La munición abandonada ayudaría a su precaria economía, ya que muchos agricultores buscaron balas ocupándose como *metraller* («buscadores de metralla»), algo mejor retribuido que las faenas agrícolas o forestales. Esta actividad duró hasta inicios de la década de los sesenta. De las huellas de la guerra se extraía la trilita de los proyectiles, que servía para abonar las huertas.

Corbera no se asemeja a Belchite, «lugar para el que la propaganda del franquismo elaboró una ensordecedora mitología que lo convertía en auténtica alegoría nacional de la guerra y la "Victoria"[5]». Tanto en Belchite como en numerosas poblaciones «adoptadas» por el Caudillo por su elevado nivel de destrucción, el urbanismo del pueblo nuevo y reconstruido era un homenaje al triunfo en la Guerra Civil de una sociedad jerárquica y recatolizada, legitimada por la victoria militar[6].

RECONSTRUCCIÓN

El Servicio Nacional de Regiones Devastadas se creó por decreto el 25 de marzo de 1938 y establecía la exclusividad del organismo en el control y ejecución de toda actividad constructiva en las zonas afectadas por la Guerra Civil[7]. Unos meses después, el 23 de septiembre de mismo año, el Decreto Ley de Adopción reservaba al Estado la reconstrucción de aquellas localidades donde la magnitud e importancia de la destrucción requiriera una especial intervención: edificios afectados o en ruinas en un 75% y cuyos ayuntamientos no tuvieran recursos; este decreto se aplicó con mucha elasticidad.

La mano de obra que empleó Regiones Devastadas estaba formada por trabajadores contratados a jornal de la propia localidad; republicanos condenados a trabajos forzosos por los tribunales militares y prestación personal obligatoria de los hombres entre los 18 y los 55 años a razón de un día al mes o pagando el equivalente en dinero.

Los efectos de la guerra en las poblaciones que permanecieron en la primera línea del frente fueron devastadores. En el caso de la batalla del Ebro destacan los municipios de Tortosa y Gandesa; Corbera en las operaciones de avance republi-

[4] *Ibid*., p. 140.

[5] Ledesma, 2008, p. 33.

[6] Michonneau, Núñez Seixas, 2014, p. 42.

[7] Antolín, 2002. Entre 1939 y 1957 la Dirección General de Regiones Devastadas atendió un volumen de destrucciones importantes: 13 800 expedientes de Aragón, unos 12 000 en Cataluña y 6 534 en Madrid.

cano; Pinell y La Fatarella en el periodo intermedio de la batalla; y Benifallet, Benissanet y Móra d'Ebre en la fase final, cuando los franquistas superaron el Ebro. Desde el 23 de febrero de 1937, los ataques a Flix y Tortosa, que tuvieron una regularidad diversa, continuaron hasta enero de 1939. En conjunto, en la provincia de Tarragona se contabilizan 1 353 ataques aéreos, bombardeos y ametrallamientos sobre la retaguardia que causaron la muerte, como mínimo, de 1 135 personas y otras tantas, 1 346, heridas, además de numerosos destrozos materiales, especialmente en las vías de comunicación, las estaciones de ferrocarril, las fábricas y comercios y las viviendas particulares. Todo ello sin contar los bombardeos: se lanzaron en la retaguardia 22 000 bombas con 1 100 000 kilos de explosivos a cargo de la Legión Cóndor, la Aviación Legionaria y la Aviación Hispana, en especial durante 1938, en coincidencia con la batalla del Ebro.

La importante actividad constructiva de la oficina comarcal de Regiones Devastadas en Tortosa derivó en gestión irregular con, incluso, intervención judicial. El impacto social de Regiones Devastadas en Tortosa y toda la zona del Ebro fue muy importante. De hecho, y durante muchos años, constituye la empresa con más actividad, volumen de inversión presupuestaria y un mayor número de empleados, muchos de ellos no cualificados, pero también administrativos, técnicos y expertos en diversas especialidades. Se puede asegurar que la Oficina Comarcal de Regiones regulaba el mercado de trabajo en Tortosa y, durante algunos años, a mediados de la década de los cuarenta, fue casi el único motor económico. Eso, y el hecho de tratarse de un organismo minado de la administración estatal, otorgaba un gran poder a los directivos de la Oficina —los arquitectos y aparejadores— que, debido a los momentos que se vivían, iba acompañado de una actitud de prepotencia que generó no pocas arbitrariedades.

En el plano estilístico destaca el acabado, escondiendo la cerámica, pintado de un color entre amarillo y ocre, tributario de un estilo homogenizador[8], una estética profundamente tradicionalista. La actuación de Regiones Devastadas se rigió por unos principios generales sin demasiadas concesiones a la creatividad ni a la estética y acorde con el discurso ruralista y de reconstrucción patriótica[9].

El ejemplo de Corbera que tomamos como nexo de esta evolución sobre un espacio devastado muestra cómo, a pesar del carácter de municipio «adoptado» por Franco, los primeros pasos en la reconstrucción fueron asumidos por los vecinos y su ayuntamiento a partir de nuevos y reiterados impuestos y del trabajo voluntario, ya que hasta mediados de 1943 no empieza la labor del organismo Regiones Devastadas, al que se presentará la ineludible petición de

[8] Forcadell Álvarez, Sabio Alcutén, 2008, pp. 175-228.

[9] En la memoria del proyecto de viviendas para agricultores de Pinell de Brai (1942) se hace constar que «su ejecución es de absoluta necesidad por haber sido este pueblo víctima de grandes devastaciones… y es un paso más hacia el ideal de situar a los españoles en un plano de vida superior, cumpliendo así uno de los postulados de nuestro Invicto Caudillo», en Bayerri Raya, Bayerri Polo, 1992, p. 81.

restauración y construcción de cincuenta viviendas en un prolijo informe sobre los daños[10] que incluye servicios destruidos como la iglesia, la casa rectoral, la ermita, el matadero, el ayuntamiento, las escuelas y parcialmente el cementerio, el juzgado y el hospital de pobres. Ante tal situación, el Pleno del Ayuntamiento, en enero de 1940, acuerda que,

> en vista del estado en que se halla reducida esta Villa, debido a que está situada en lo alto de una colina y no reúne condiciones suficientes para poderse reconstruir en el mismo sitio y, considerando que sus condiciones sanitarias son anti-higiénicas, esta Corporación cree conveniente la construcción total del pueblo en el kilómetro nº 415 de la carretera de Madrid a Barcelona[11].

A pesar de la aprobación del Plan General Urbanístico en 1942, el traslado del pueblo completo durará muchos años, ya que hasta 1969 no se desplazó la última familia que residía en el pueblo viejo, viviéndose un goteo de mudanzas por la resistencia de los vecinos a abandonar sus viviendas. De todas maneras, podemos cifrar en veinte años el tiempo que debió transcurrir para recuperar la normalidad. Las escuelas públicas no se culminarán hasta 1950, mientras que la iglesia se inaugura en 1948. En este periodo los propietarios de casas satisfacían una doble contribución urbana por la casa nueva y la derruida del pueblo viejo.

> En España, la reconstrucción no se hizo, como en tantos otros países, dejando de lado antes o después la venganza y la destrucción —física, simbólica, política, cultural— ni los odios que las alimentaban. Al contrario, una y otras fueron aquí de la mano en una estrecha y metódica urdimbre pergeñada por y desde el poder[12].

Ledesma sostiene, y concuerdo con ello, que,

> Las políticas de memoria supusieron desde el comienzo un nuevo vector de imposición social de largo alcance. Tenía su principal canal y manifestaciones en el alud de publicaciones, monumentos funerarios, espacios del recuerdo y conmemoraciones que inundaron la posguerra de ecos de ruinas, destrucciones y «mártires». Se servía de la configuración de una memoria del terror y la devastación para edificar —y legitimar— políticamente la posguerra. Y más en concreto, elaboraba una radical y luctuosa representación del pasado bélico en términos de muerte y ruinas bajo cuyo estruendo y peso quedaran aplastadas las imágenes y memorias alternativas de neutrales y vencidos[13].

[10] Clua Micola, Sánchez Cervelló, Margalef Faneca, 2007, pp. 156-157.

[11] *Ibid*., p. 158.

[12] Ledesma, 2008, p. 33.

[13] Duch Plana, 2014; Ledesma, 2008, p. 34.

PATRIMONIO

Corbera es el epicentro de la red de centros de interpretación de la batalla del Ebro. Acoge la exposición permanente «115 días», que se creó en 1995 con motivo del 60 aniversario de la batalla y que impulsó el diálogo de las ruinas del pueblo viejo con creaciones de artistas plásticos, y el Abecedari de la Llibertat, instalación permanente que concitó la colaboración de más de cincuenta artistas que intervinieron con sus propuestas en las ruinas del pueblo viejo. El Consorcio Memorial de la Batalla del Ebro (COMEBE) se constituyó en 2001 a partir de seis ayuntamientos, el Consell Comarcal de la Terra Alta y la Generalitat; cinco años después se amplió con otros tres municipios. Sus objetivos son triples: histórico-cultural, pedagógico y de dinamización económica.

El sentido y significado de las ruinas es algo que difícilmente se propone en los programas de musealización de los espacios de la guerra. Coincido con Hans Magnus Enzensberger cuando escribe:

> Las noticias de la época muestran imágenes monótonas de ruinas; no indican en modo alguno el estado de ánimo de los hombres y mujeres que deambulan por las ciudades devastadas. En cuanto a los «recuerdos» producidos más adelante, se trata de una literatura que carece de credibilidad. Esto no solo tiene que ver con la frecuente estilización en el género autobiográfico, ni tampoco con el hecho de que los autores tienden normalmente a la autojustificación o la autoacusación. No se cuestiona la honestidad de los autores sino la perspectiva que adoptan. Lo que se pierde en la mirada retrospectiva es precisamente lo que más se complementa aquí: la contemporaneidad del observador y de lo que se observa. De modo que las mejores fuentes serían los testigos oculares de los coetáneos[14].

No solamente en el plano físico la Guerra Civil dejó un campo de ruinas, sino también en el plano político y moral «parecía que la quiebra era absoluta[15]», en analogía para un espacio rural, como sostiene Enzensberger, quien recurre a la descripción de Edmund Wilson del Londres de 1945 con los ingleses sumidos en una depresión colectiva que compara con Moscú:

[14] «*Les actualités de l'époque montrent de monotones images de ruines ; elles ne donnent aucune indication sur l'état d'esprit des hommes et des femmes qui déambulent dans les villes dévastées. Quant aux "mémoires" produits ultérieurement, c'est une littérature qui manque de crédibilité. Cela n'a pas seulement à voir avec la stylisation si fréquente dans le genre autobiographique. Ni d'ailleurs avec le fait que les auteurs ont d'ordinaire un penchant pour l'autojustification ou pour l'auto-accusation. Ce n'est pas tant l'honnêteté des auteurs qui est en cause mais la perspective dans laquelle ils se placent. Ce qui se perd dans le coup d'œil rétrospectif, c'est précisément ce qui complète le plus ici : la contemporanéité de l'observateur et de ce qui est observé. Ainsi, les meilleures sources seraient-elles les témoignages oculaires des contemporains.*» (Enzensberger, 1995, p. 10).

[15] «*il semblait que la faillite fût totale*» (*Ibid*., p. 11).

> Todo parece vacío, enfermizo y sin sentido ahora que la guerra ha terminado. Ahora que ya no tenemos más adversarios a los que enfrentarnos, solo tenemos que hacer frente a la humillante pobreza de nuestra propia existencia. Tras haber dedicado todas nuestras fuerzas a la destrucción, no pudimos construir nada en nuestro propio hogar y regresamos a un mundo en ruinas[16].

A los escombros físicos se superpone la represión política a los vencidos y la miseria moral de los vencedores que exhiben la legitimidad de la victoria[17]. Los efectos en la socialización del miedo tendrán larga duración aun cuando los escombros de la guerra hayan desaparecido.

Toda sociedad genera una maquinaria del recuerdo —y del olvido— para hacer visibles aquellos valores en los que basa su convivencia y su reproducción simbólica. El franquismo lo hizo para exhibir su ideario en el espacio público, para honrar a quienes defendieron sus valores y para rendir homenaje a sus héroes, así como para reparar el daño material y humano causado a sus víctimas por la contienda bélica. Por el contrario, a principios del siglo XXI, la memoria republicana, en particular, y la cultura democrática, en general, eran prácticamente invisibles en el espacio público de Cataluña. Ni las políticas públicas ni las políticas culturales habían tenido como mandato explicitarlas. Evidentemente, las omisiones nunca son ni inocentes ni gratuitas.

En el registro de Bienes de Interés Cultural de Cataluña hasta el 2007, la relevancia «democrática» o su relación con la historia de la lucha por las libertades no había justificado ninguna de las —hasta entonces— 2 022 incoaciones de Bienes Culturales de Interés Nacional gestionadas por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Generalitat. Ninguno de nuestros «monumentos», «conjuntos», «jardines» o «lugares históricos» inscritos en el listado de los bienes más importantes del patrimonio cultural catalán había merecido este reconocimiento por su vinculación con la historia democrática del país. El criterio, simplemente, no era significativo desde el punto de vista patrimonial. Sí lo eran, sin embargo, los criterios de antigüedad, estético-artístico, excepcionalidad o histórico. Había una excepción: el pueblo viejo de Corbera d'Ebre, abandonado por sus habitantes a consecuencia de la batalla del Ebro y declarado Bien de Interés Cultural en 1993, en la categoría de lugar histórico. Era el reconocimiento oficial de un «episodio significativo de la historia nacional de Cataluña[18]».

Los trabajos de musealización de los espacios de la batalla del Ebro, con cinco centros de interpretación —115 Días (Corbera d'Ebre), Soldados en las Trincheras

[16] «*Comme tout paraît vide, maladif, privé de sens à présent que la guerre est passée! À présent que nous n'avons plus d'adversaire à affronter, il ne nous reste qu'à faire face à l'humiliante pauvreté de outre propre existence. Ayant consacré toutes nos forces à la destruction, nous n'avons rien pu construire chez nous et nous rentrons dans un monde en ruines.*» (*Ibid.*).

[17] Mi trabajo historiográfico sobre estas temáticas, en DUCH PLANA, 2014, pp. 37-59, e ID., 2012, pp. 149-168.

[18] INIESTA, 2013 e ID., 2009.

(Vilalba dels Arcs), Hospitales de Sangre (Batea), Las Voces del Frente (El Pinell de Brai) y el Centro de Estudios de la Batalla del Ebro (Gandesa)—, constituyen un conjunto memorial que se complementa con diversos espacios históricos: Els Barrancs, Las Deves, El Pueblo Viejo de Corbera, Las Casas Caídas, El Bassot, Castillo de Móra de Ebro, Serra de Pàndols, Cota 705, Refugio Antiaéreo de Flix, Refugio de la Font Gran de Benissanet, Trincheras de la Pobla de Massaluca, Coll de Moro, Castillo de Miravet, Font de Millet, Fort d'en Blario y Memorial de les Camposines[19]. Este último, un monumento memorial con una atmósfera que invita a la reflexión, se levanta en San Bartomeu, una colina estratégica para las comunicaciones republicanas. Concebido como monumento a todos los participantes en la batalla, incluye la exposición con historias de vida de soldados y acoge el osario, que recibirá los restos de combatientes todavía dispersos por la zona.

La cuestión a plantear es el objetivo de los promotores: «un recorrido histórico por uno de los escenarios más determinantes de la Guerra Civil española […] los principales escenarios de los 115 días de combates que convirtieron el Ebro en la batalla más dura, sangrienta y decisiva de toda la guerra», según indica un folleto informativo. Es decir, hasta qué punto es un recorrido de recuerdo de las «batallas del abuelo», una iniciación a la complejidad de la guerra para los estudiantes y, finalmente, si como sostiene Marc Augé:

> Hoy nos encontramos en la necesidad de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia. En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Esa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas[20].

El objetivo de las administraciones promotoras, bajo la dirección científica del historiador Josep M. Solé Sabaté, es triple, como hemos visto: de carácter histórico-cultural, pedagógico y de dinamización económica. Analicemos ahora la vertiente turística de los espacios de la batalla del Ebro. Marc Augé sostiene que el desarrollo del turismo es paralelo al de nuestra nueva modernidad, distinta a como fue concebida en los siglos XVIII y XIX, ya que la sobremodernidad sería el efecto combinado de una aceleración de la historia, de una retracción del espacio y de una individualización de los destinos. Estos tres factores son a su vez complejos: si tenemos la sensación de que la historia se acelera es porque, cada día, llegan a nuestro conocimiento nuevos acontecimientos. Si tenemos la sensación de que el planeta encoge se debe a las mismas razones, pero, igualmente, al desarrollo de los medios de transporte, de la circulación de las imágenes y también de nuestra toma de conciencia que, a su vez, se halla ligada a la exploración del espacio y a las inquietudes ecológicas.

[19] ID., 2013.

[20] LEDESMA, 2008, p. 33.

Y en cuanto a la individualización de los destinos, diremos que puede ponerse en relación con el sistema económico global y con las nuevas formas de consumo y de comunicación[21].

En la lógica del turismo debemos plantearnos si el patrimonio, al relativizar el tiempo y el espacio, se presenta antes que nada como un objeto de consumo más o menos desprovisto de contexto. Tampoco me parece adecuado al espíritu del tiempo que otorga preeminencia al presente sobre el pasado y sobre el futuro, un espíritu de consumo inmediato que se aviene muy bien con la conversión del mundo en espectáculo. En los espacios de la batalla del Ebro no encontramos espacio público teatral, ninguna transformación en espectáculo que haga más porosa la frontera entre lo real y la ficción. Tampoco. No ha sido la restauración o la recuperación de las ruinas por el turismo (activación económica) ninguna opción de transformación en espectáculo. En el caso de las ruinas de los espacios de la batalla del Ebro quizás estemos lejos del «tiempo puro que se desliza entre los pasados múltiples y esa funcionalidad perdida[22]».

¿Se han convertido los espacios patrimonializados de la batalla del Ebro en «lugares de memoria», espacios de conmemoración de los que, desde Pierre Nora, sabemos que no forzosamente constituyen el lugar de una memoria efectiva, de una memoria aún con vida?

La batalla del Ebro representó uno de los episodios más importantes de la Guerra Civil española, considerada la primera gran guerra contemporánea; en ella tuvieron importancia la sanidad, las trincheras, la prensa, la propaganda, e incluso destacó la internacionalización. El importante esfuerzo en su museografia conforma la Red de los Espacios de la Batalla del Ebro[23].

Los cinco equipamientos que la conforman están jerarquizados en inversión, importancia y magnitud. El primero es el denominado 115 Dies, ubicado en Corbera d'Ebre, y es sin duda el más importante de los construidos, siendo de menor entidad Internacionals a l'Ebre (La Fatarella), Hospitals de Sang (Batea), Veus del Front (Pinell de Brai) y Soldats a les Trinxeres (Vilalba dels Arcs)[24].

Desde el punto de vista museológico, este Centro de Interpretación quiere basar sus contenidos de forma emotiva, recurriendo a factores tales como la vida cotidiana en el pueblo o bien la huida y la reflexión final. Es el audiovisual final el que plantea los mensajes fundamentales; lo hace mediante preguntas, interrogantes, a los cuales les siguen testimonios de supervivientes de la batalla, hombres y mujeres de Corbera d'Ebre. A través de estos testimonios se transmite la idea de la maldad intrínseca de toda guerra, de la exculpación de unos y otros, del lamento por todo lo perdido y la esperanza de que nunca jamás se repita. En ningún caso se plantea la lucha como un combate ideológico de fascismo

[21] Augé, 2008, p. 60.

[22] Ledesma, 2008, p. 113.

[23] Martín Piñol, 2011, p. 159.

[24] *Ibid*., p. 161.

contra democracia o de la lucha de un pueblo contra un ejército sublevado; en el Centro de Interpretación no hay «buenos o malos»; hay combatientes y sobre todo hombres y mujeres que muestran las heridas de su sufrimiento[25].

Cataluña ha otorgado a la memoria democrática la categoría de patrimonio, y como tal, la necesidad de transmitirlo a las generaciones venideras[26]. A tal efecto, la propia Ley del Memorial Democrático, en su preámbulo, indica que el artículo 54 del Estatuto de Autonomía de Cataluña establece la obligación de la Generalitat y los otros poderes públicos de velar por el conocimiento y el mantenimiento de la memoria histórica de Cataluña como patrimonio colectivo que atestigua la resistencia y la lucha por los derechos y las libertades democráticas[27].

Una de las particularidades que define a la memoria democrática en Cataluña es el hecho de ser, a diferencia de otros casos a nivel internacional[28], un modelo muy inclusivo. No se privilegia ni la resistencia heroica ni se fomenta la martirización de las víctimas, sino que construye un relato a favor de la restitución de todos aquellos que, desde diferentes posturas, lucharon por las libertades y derechos democráticos[29]. Por ello, como sostiene Segura, «más allá de la justa reparación de la memoria de las víctimas, lo que resulta esencial es la reafirmación de los valores democráticos, único antídoto eficaz contra nuevos desvaríos totalitarios[30]». La misma ley establece la creación de un nuevo organismo, el Memorial Democrático, que ha de encargarse de la recuperación, conmemoración y fomento de la memoria democrática en Cataluña durante el período comprendido entre 1931 y 1980. En su artículo tercero establece las ocho funciones que debe desarrollar la institución, entre ellas, la difusión del patrimonio democrático y de los espacios de la memoria, con la creación de un fondo informativo integrado por un servicio de información documental, un portal informático, un banco de datos audiovisuales y bases de datos, y la organización de exposiciones.

El proceso de valorización del patrimonio memorial catalán supone la prospección del territorio, que culmina con una sorprendente y abundante identificación de lugares de memoria, a partir de la cual se conceptualizan y cartografían dichos espacios[31]. Se establece, además, que las autoridades locales debían hacer uso de la declaración de Bien Cultural de Interés Local para sus elementos patrimoniales de memoria, y así dotarlos de los mecanismos de

[25] *Ibid*., pp. 170-171.

[26] Vinyes, 2009, pp. 23-66.

[27] Ley 13/2007, del Parlamento de Cataluña de creación del Memorial Democrático (DOGC 5 006, 45 172).

[28] Fernández Prieto, Nomes e voces, 2012. En los diversos capítulos del libro se pueden consultar síntesis de los casos del pasado colonial (pp. 83-88), la Europa centro oriental (pp. 89-97), el caso alemán (pp. 98-112) o latinoamericano (pp. 117-162). Vinyes, 2009, donde se pueden encontrar estados de la cuestión sobre memoria y espacio público, como los casos de los museos de la resistencia en Francia (pp. 549-568) o el ejemplo de Chile (pp. 609-622).

[29] Guixé, Iniesta, 2009; Font, 2009.

[30] González Vázquez, 2014, pp. 39-40; Segura, 2009.

[31] Guixé, 2009.

protección inherentes a dicha categoría. A partir de ese trabajo de identificación se desarrolla la estructura de la futura Red de Espacios de Memoria. Fruto del análisis de casos extranjeros, la red se organiza en base a la influencia de la experiencia francesa. De esta manera adquiere su carácter horizontal, con solo dos o tres puntos fuertes que tengan la responsabilidad de gestionar el resto de puntos de proximidad, rutas, y demás espacios, al igual que la Red Chemins de Mémoire, que basa su articulación en la existencia de puntos de apoyo, los cuales, como pequeños centros de interpretación, representan o están ubicados en espacios de interés memorial e histórico y a su vez disponen de una sólida infraestructura funcional para su capacidad de acogida turística, pedagógica y cultural. Son centros de información y de documentación[32].

De esta manera, llegado el año 2010 se crea, mediante una orden del entonces Departamento de Interior, Relaciones Institucionales y Participación, la Red de Lugares de Memoria Democrática de Cataluña. Su vocación es ser nexo de unión entre todas aquellas administraciones locales que quieran poner en valor su patrimonio memorial. En cuanto a sus objetivos generales, estos pasan por recuperar, señalizar y difundir todo el patrimonio ligado a la memoria democrática en el marco cronológico creado por el Memorial Democrático entre 1931 y 1980. Así, la Red de Espacios de Memoria Democrática de Cataluña incluirá territorios de memoria, centros expositivos de referencia, patrimonio recuperado in situ (trincheras, búnkeres, espacios de duelo y fosas comunes, etc.), caminos de memoria (rutas del exilio, camino de la libertad, etc.), lugares y espacios de resistencia, archivos y centros de documentación, y monumentos memoriales. Las sedes de la red catalana son la propia del Memorial Democrático en Barcelona, que se establece como eje vertebrador central, y dos entidades consorciadas con la Generalitat, como son el Consorcio de Espacios Memoriales de la Batalla del Ebro-COMEBE (Corbera d'Ebre) y el Museo Memorial del Exilio-MUME (La Junquera). A las sedes, como esos puntos fuertes encargados de gestionar el resto de elementos de proximidad, les corresponde la función de valorizar y divulgar aquellos espacios adscritos a su zona de influencia.

Los ámbitos temáticos en los que se divide la red son los siguientes:

- Espacios de la Segunda República
- Espacios de la Guerra Civil
- Espacios de frontera y exilio
- Espacios de lucha antifranquista y recuperación democrática

La creación de esta red ha supuesto un hito en las políticas de memoria en España, ya que se trata de la primera vez que se propone un modelo de gestión integral que, gracias a la iniciativa pública, ha superado la tradicional atomización existente hasta entonces. Tal como indica Guixé, la clave consiste en «poder conseguir la máxima unidad y uniformidad para toda Cataluña y no diseminar colores, recursos e interpretaciones sin tener en cuenta que la complejidad del

[32] Id., 2008; Guixé, Iniesta, 2009, p. 224.

proyecto requiere de un diálogo permanente entre académicos, universidades, poderes locales, asociaciones, entidades locales y la Generalidad a través de sus organismos competentes[33]».

DEBATES HISTORIOGRÁFICOS EN TORNO A LA MUSEALIZACIÓN

En Cataluña las intervenciones sobre el patrimonio bélico han sido considerables en las últimas dos décadas, en una lógica no exenta de cacofonía memorial, ya que persisten los vestigios de las políticas memoriales franquistas. Destaca el monumento a la Batalla en el cauce del río Ebro a su paso por la ciudad de Tortosa, una conmemoración que se sugirió en 1942 pero que hasta 1962 no se llevaría a cabo. En la primera maqueta, los elementos más emblemáticos eran el águila de hierro que simboliza el imperio, el víctor del caudillo Franco y la cruz en referencia a la Iglesia, que otorgó carácter de cruzada al conflicto. En el punto más alto, el escultor Saumells situó los pies del combatiente levantándose con gesto apasionado en ademán de colocar una estrella en la bóveda celeste de cinco metros de alto que, junto a la iluminación, había de servir de atracción visual y otorgarle permanente magnificencia. La semiótica del monumento era anacrónica en los años sesenta, cuando se erigió, propia de una etapa que quería superar la fascistización de la posguerra. Hasta la transición democrática municipal en 1979 no se eliminaron los elementos escultóricos franquistas, aunque el monumento persiste con ciclos reiterados de debate público sobre su continuidad, ya que se considera una clara confrontación de memorias en el espacio público[34]. La referencia al monumento a la Batalla, dedicado a «los combatientes que hallaron gloria en la batalla del Ebro», debe contextualizarse en la persistencia de otros vestigios de carácter toponímico o monumental, como el monumento «a los caídos» en Mequinenza; el dedicado a la «quinta del biberón» en la cota 705 en la Sierra de Pàndols, en Pinell de Brai, erigido en 2003; el monumento alzado en Coll del Moro, espacio que albergó el observatorio de Franco en 1938 en Gandesa; o los monolitos dedicados por la Guardia Civil a la «cruzada española» o a «los héroes de la batalla del Ebro» que permanecen en un céntrico parque de Tortosa.

La batalla del Ebro es en sí misma un *lieux de mémoire*, en el sentido más estricto del término[35], porque representa los valores democráticos en cuanto que escenario de los últimos intentos del Gobierno legítimo republicano para resistir el adelanto de los fascismos emergentes que se saldó con la victoria franquista. De hecho, estaríamos ante un espacio con una carga emocional similar a la que tienen, por ejemplo, para Inglaterra y Francia los lugares del desembarco y la batalla de Normandía. En la década de los noventa del siglo pasado la iniciativa cívica desarrolló asociaciones como el Centro de Estudios de la Batalla del Ebro (CEBE) y se llegó a crear, en

[33] Guixé, 2008, p. 226.

[34] Duch Plana, 2012, pp. 158-168; Memorial Democràtic, 2005 [en línea].

[35] Nora, 1997.

Gandesa, un pequeño museo, producto, en buena parte, de las expoliaciones de los furtivos —los llamados popularmente en la zona «metralleros»—. Justo es decir que los sucesivos responsables de patrimonio y arqueología de la Generalitat de Cataluña han tolerado la expoliación de los yacimientos de la Guerra Civil y mantenido la ambivalencia sobre la naturaleza patrimonial de los restos de este período; ¿es o no es parte del patrimonio arqueológico catalán? Y si lo es, ¿por qué permitir su continua expoliación? Actitud que, por otro lado, ha ido alentando cada vez más la acción de los furtivos. El año 2000, el Instituto para el Desarrollo de las Comarcas del Ebro (IDECE) encargó un primer Proyecto Director de los Espacios Históricos de la Batalla del Ebro a la Universidad de Barcelona (UB). En el informe final, se preveía la creación de un museo central en el municipio de Gandesa y una serie de musealizaciones periféricas al aire libre, así como el establecimiento de rutas estables y señalizadas. Además, el documento desaconsejaba de manera radical la construcción de parques eólicos en los espacios históricos de las sierras de Pàndols y Cavalls, una de las razones que explican que el trabajo acabara en un cajón dado que en aquellos momentos el Gobierno catalán apostaba, a fondo, por la construcción de parques eólicos en las comarcas meridionales de Cataluña. Así pues, se optaba por un modelo inspirado en la filosofía del National Park Service, y es que el servicio nacional de parques naturales de los Estados Unidos ha integrado dentro de su red y rutas diferentes campos de batalla de la guerra de la Independencia, así como de la de Secesión. De este modo, patrimonio cultural y natural se pueden convertir en dos potentes activos económicos y, de hecho, no se pueden entender muchas veces el uno sin el otro[36].

El éxito relativo del COMEBE hay que centrarlo en aspectos ideológicos. Desde el primer momento se rehuyó el discurso científico en favor de uno más ideológico basado en la entelequia del dualismo, un discurso equidistante entre golpistas y republicanos que otorgaba la responsabilidad de la guerra indistintamente a la República y a los fascistas, y que ponía énfasis en la justificación de las razones de ambos bandos; continuidad del discurso oficial del franquismo según el cual, en un tipo de falacia perversa a priori, todos los españoles habían sido culpables y el golpe había sido una consecuencia lógica para salvar al Estado del peligro soviético. Así pues, como afirma Jiménez Villarejo (2007), el discurso expiatorio de la transición (todos culpables) se fundamenta en esta idea del franquismo de «todos» [los españoles] culpables y olvida un hecho innegable: la existencia de un gobierno legítimo (el republicano) que se tiene que defender de un golpe militar[37].

¿«Allí empezó todo» o 115 días?

Una visita a los espacios de la batalla del Ebro puede hacernos recordar el proyecto que Edmon Castell y Lluís Falcó redactaron a finales de los años noventa para museografiar los paisajes de la batalla. En él afirmaban que un

[36] Hernández Cardona, Rojo Ariza, 2011, pp. 143-144.

[37] *Ibid*., p. 145.

hecho bélico es una suma de actos y de significados; que la batalla del Ebro se convirtió en un mito tanto para los vencedores como para los perdedores, por todo lo cual se optaba por abordar la batalla tomando el paisaje como eje de interpretación. Los espacios de la batalla —decían— son lugares históricos, pero los elementos han de ordenarse dentro de un discurso histórico vertebrador que dote al paisaje de significado: «Es el diálogo entre hechos y motivaciones lo que debería permitir reconstruir y comprender la batalla del Ebro[38]».

Los mismos autores citaban en su proyecto una escena de la película de Andrzej Wajda *Ceniza y diamantes* (1958): dos combatientes del ejército aliado charlan en una «cafetería alemana el día en que ha finalizado la Segunda Guerra Mundial. Por un altavoz suena la canción "La batalla del Ebro", y uno de los personajes le dice al otro: "¿Recuerdas? Allí empezó todo"». Difícilmente se podría expresar mejor y explicar más historia contemporánea en menos fotogramas. Porque la ofensiva republicana del Ebro acabaría convirtiéndose en un mito de la lucha antifascista internacional.

Sin embargo, lo que uno encuentra al visitar los espacios del COMEBE no respeta en absoluto esta perspectiva, ni explota este sugestivo potencial interpretativo. Integran la red cinco centros de interpretación y quince espacios históricos. El Centro de Interpretación 115 Días, en Corbera d'Ebre, cumple el papel de espacio central de acogida, y presenta una exposición permanente, cuyo objetivo estratégico explícito es «Dar a conocer a la sociedad el recuerdo de los acontecimientos bélicos, sociales y políticos que tuvieron lugar en las Terres de l'Ebre y en especial en la Terra Alta y la Ribera d'Ebre entre julio y noviembre de 1938». O sea, que la batalla del Ebro, observada a través del microscopio del guion de la exposición, queda reducida a ciento quince días de contienda. La batalla que había de convertirse en un mito global y en el punto de partida de la batalla mundial contra el totalitarismo fascista (el «Allí empezó todo» de la película de Wajda) queda convertida, por obra y gracia de los comisarios de la exposición y de una determinada opción de gestión cultural, en una simple ameba.

¿Continuidad de los valores democráticos o museografía ecuménica?

Recorrer los centros de interpretación de la batalla del Ebro nos proporciona un magnífico muestrario de lo que Vinyes llamaría museografía «ecuménica[39]», entendiendo como tal aquella cuya finalidad es representar el discurso de la reconciliación y la equidistancia. A continuación, se comentan solo dos ejemplos: la exposición permanente del Centro de Interpretación 115 Días, en Corbera d'Ebre, y el Memorial de les Camposines.

La primera ofrece una visión pormenorizada del combate (evolución de la batalla, ofensivas, contraofensivas, factores militares, humanos, políticos,

[38] *Ibid.*, p. 146.

[39] Vinyes, 2014.

estratégicos y territoriales) mediante una museografía bien nutrida de recursos técnicos. Destaca el interés del guión por presentar las condiciones de vida en las trincheras, pero sobre todo por servirse de la condición humana de los soldados para equiparar a los combatientes de ambos bandos. Un claro ejemplo en este sentido es un vídeo de 3'45" de duración, presentado en el cuarto apartado («115 días de combates»), en el que va apareciendo, fragmentado, el siguiente texto sobre impactantes imágenes de las trincheras:

> En el Ebro, TODOS tenían miedo. Los bombardeos eran constantes. Las posiciones cambiaban de mano en un instante. Al acabar el bombardeo, era fácil desorientarte. De noche, era fácil encontrarte en zona enemiga. De noche, tenías miedo. En el Ebro, TODOS tenían miedo… Miedo de hacer guardias. Miedo de la metralla. Miedo de los bombardeos masivos. Tenías miedo de ir a buscar agua. Tenías miedo de arreglar las líneas telefónicas. Cada día caía un montón de hombres… Añorabas a tu mujer. Llorabas. TODOS LUCHARON CON CORAJE EN EL EBRO.

Cada vez que aparece la palabra «todos» en pantalla, esta se destaca del resto del texto, en mayúsculas, aumentando de tamaño. No hace falta ser experto en semiótica para captar el mensaje, tan obvio como estéril: en la guerra, las personas pasan miedo; todos pasaron miedo, ergo todos eran personas. Este vídeo ilustra la forma más simple de equiparación mediante el recurso al discurso de la víctima. Enfrente, a unos metros del vídeo, dos vitrinas de gran formato se yerguen en el centro de la sala. Cada una de ellas contiene, entre otras piezas, una pareja de objetos reconciliados gracias al espíritu ecuménico de los responsables de la exposición: en una, un uniforme del ejército franquista cuelga en franca camaradería junto a uno del ejército republicano; en la segunda, dos banderas, rojigualda una, tricolor la otra, penden de un hilo, contiguas, sobre un variado conjunto de objetos bélicos que completan el espacio sobrante de la vitrina. Ningún diálogo entre los objetos, solo la evidencia de que todos estuvieron allí haciendo, en realidad, lo mismo: pegando tiros. Es decir, nada significativo.

El Memorial de les Camposines fue construido en el municipio de La Fatarella para cumplir una función doble como osario y como monumento. El osario es un espacio restringido al acceso público donde se depositan los restos de los combatientes a medida que van apareciendo, aun actualmente, enterrados en cualquier punto de los escenarios de la batalla. Como monumento, les Camposines pretende recordar a todos cuantos participaron en la batalla: «sin distinción de ideologías o bandos, con el objetivo de superar la fractura social que comportó la Guerra Civil[40]». El espacio incluye además una exposición de diez historias de vida representativas de la gran variedad de orígenes y condición de los combatientes que confluyeron en la batalla, «y *que lucharon y murieron en defensa de unos ideales*» (cursiva mía).

[40] *Batalla de l'Ebre, Memorial de les Camposines* [en línea].

La historia sin memoria juega malas pasadas. Volvamos a la exposición del Centro de Interpretación 115 Días para ilustrar que el caso contrario —la memoria sin historia— puede convertirse en otra de las perversiones de la escena memorial. La sinopsis define el apartado final de la exposición «Fer memòria, fer futur» como un ámbito de «reflexión, de recuperación de la memoria histórica y reconciliación con nuestro pasado. Mediante las emociones aparece el diálogo interno entre la necesidad de olvidar y la obligación de recordar, entre los muertos y los vivos, entre el pasado y el presente».

Se presenta un audiovisual editado principalmente a partir de fragmentos de entrevistas a testigos que vivían en el territorio de la batalla siendo niños y que, por lo tanto, pasaron su infancia y juventud en la inmediata posguerra. Todos responden a las mismas cuestiones sobre sus experiencias durante la contienda. El tema final es el recuerdo de la guerra. El fragmento se desarrolla más o menos así: se suceden, mezcladas con las imágenes, algunas preguntas retóricas: «¿Hace daño el recuerdo? ¿Quién puede perdonar? ¿Hay que pasar página? ¿Quién quiere olvidar?». Seguidamente, junto al primer informante, aparece en pantalla el texto «Renunciar al olvido». A su declaración le suceden cinco más:

> *Informante 1*: «*La historia se tiene que recordar y respetarla. La historia pasó así y tienes que admitirla tal como fue. Estoy totalmente de acuerdo en recordar*».
>
> Informante 2: «Es muy doloroso recordar todo lo que pasó entonces».
>
> Informante 3: «Principalmente, para que no vuelva nunca más una cosa así. No veo otro beneficio».
>
> Informante 4: «Mis nietos no quieren saber nada, nada, nada. No quieren que les hable de la guerra».
>
> Informante 5: «Mis nietos ni preguntan, ni comentan nada de la guerra, pero si les hablas, escuchan».
>
> *Informante 6 (mujer)*: «*Malos, los hay de todas clases…, en un sitio y en otro. Y buenos, también*».

Este audiovisual —al menos este fragmento— es un ejemplo de manipulación de los testimonios. Se han resaltado en cursiva las intervenciones del primer informante y de la última porque —¿casualmente?— podrían describir las tesis de la exposición: «He aquí la batalla del Ebro tal como ocurrió» y «Todos fueron culpables, todos fueron héroes». Sean cuales sean las opiniones, lo tramposo es que nada en el tratamiento del audiovisual relativiza las voces de los testigos: son voces blancas, sin decorado, sin relieve. No hay contraste, al no explicitarse el contexto histórico y biográfico en el que se conformó el discurso de esas personas, en su evolución particular, muy particular: el de niños de la posguerra franquista[41].

[41] Iniesta, 2013, pp. 156-159.

A la entrada del recinto, recibe al visitante una placa instalada por el propio Memorial Democrático (2010) con motivo de la inauguración del lugar con el siguiente texto: «En homenaje a todos los soldados que no pudieron volver con sus familias como consecuencia de los combates de la batalla del Ebro. Que el sacrificio de toda aquella generación no quede en el olvido y que la democracia honre su legado».

Como ha escrito Montserrat Iniesta, si el lugar fuera únicamente un osario, una persona demócrata probablemente no tendría demasiadas dudas acerca de cómo visitar el Memorial de les Camposines. Fácilmente afloraría su identidad más primigenia de ser humano conmovido por el espíritu de recogimiento al que invita la arquitectura del lugar, y que nos inspira el atávico respeto —o temor— por los muertos que, más allá de creencias religiosas, sentimos en las tradiciones culturales que nos son familiares[42]. Y entonces, la visitante guardaría unos minutos de silencio en recuerdo de las víctimas mortales, porque todas las víctimas le merecen compasión por su impotencia, por su incapacidad de cambiar nada. Pero, en ese instante de silencio contemplativo, recuerda haber leído en el sitio web, al preparar su viaje, que aquellos muertos habían defendido unos ideales (además, está junto a una exposición de historias de vida que lo recalca), y deduce que, si se habían matado entre ellos luchando en los campos aledaños por aquellos ideales, estos debían ser muy diferentes entre sí. Por lo cual, habiendo empezado su silencio bienintencionadamente, lo acaba en estado de perplejidad. Porque, después de leer la placa redactada por el Memorial Democrático, una demócrata no puede sino preguntarse cuál es el legado que debe honrar en su visita al Memorial de les Camposines. Nada ayuda en este lugar a concluir que el legado que se debe honrar sea «la resistencia y la lucha por los derechos y las libertades democráticas», objeto —según suponía— de la existencia del Memorial Democrático. Si esto le ocurre —en esta narración tabulada— a una supuesta visitante demócrata, podemos concluir que la capacidad de hacer pedagogía cívica sobre la memoria democrática es prácticamente nula en este lugar[43].

Las ruinas añaden a la naturaleza algo que no es ya historia pero que sigue siendo temporal. No hay paisaje sin mirada, sin conciencia del paisaje. El paisaje de las ruinas, que no reproduce íntegramente ningún pasado y que, desde el punto de vista intelectual, hace alusión a múltiples pasados y es, en cierto modo, doblemente metonímico, propone a la mirada y a la conciencia la doble evidencia de una función perdida y de una actualidad total, aunque gratuita. Es un paisaje que impone a la naturaleza un signo temporal y, en respuesta, la naturaleza termina de eliminar su carácter histórico empujándolo hacia lo intemporal. El tiempo «puro» es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas[44].

[42] *Ibid*., pp. 151-153.

[43] *Ibid*., pp. 152-155.

[44] Augé, 2008, p. 46.

Muchas veces los espacios de memoria de conflictos traumáticos como la Guerra Civil española tienden a soslayar las vivencias de la barbarie. A menudo se siguen las retóricas de propaganda, los clichés politizados y abundan las mitologías de los propios actores del drama. En otras fases se ha tendido a discursos maniqueos de víctimas y verdugos, buenos y malos. Y cuando prevalece la superación de las versiones maniqueas, las representaciones se instalan en el terreno discursivo de la «tragedia», las visiones dolientes y la condena de lo sucedido. Una condena que, como afirma Ledesma[45],

> imprescindible en el ámbito de la movilización pacifista y de la ética, implica, sin embargo, algunas sombras en el del conocimiento. Conlleva el peligro de sucumbir al *grand nivellement* de todas las violencias y víctimas que una autora como Régine Robin encuentra en este tiempo de «memoria saturada»[46].

Stéphane Michonneau ha escrito que el recuerdo de la Guerra Civil se convierte en una amenaza que alimentaba el miedo y limitaba el campo de oportunidades políticas, así el mito cultivado por el franquismo de una sociedad condenada a desgarrarse ejerció en la transición una violencia cultural difusa[47]. Los múltiples traumatismos ocasionados en la negociación entre las memorias oficiales y las memorias comunes constituyen ingredientes decisivos para una comprensión de la complejidad de las memorias traumáticas y de sus ulteriores políticas memoriales. Como nos enseñó Focault, el poder nos hace vivir sus imposiciones, no ya las amenazas represivas sino la interiorización de las normas represivas en lo que denominó «biopolítica»; concepto explicativo de las ambivalencias en las políticas democráticas memoriales en Cataluña y en España[48].

[45] Ledesma, 2008, p. 18.

[46] Robin, 2012.

[47] Michonneau, Núñez Seixas, 2014, p. 47.

[48] Deleuze, 2014; Duch Plana, 2014, pp. 211-215.

DEL DOLOR EN IMÁGENES: MUSEO, FOTOGRAFÍA Y CINE SOBRE EL GENOCIDIO CAMBOYANO

Vicente Sánchez-Biosca
Universitat de València

EL ENCUENTRO

El 7 de enero de 1979, tropas vietnamitas de la Séptima División entraban en la ciudad fantasma de Phnom Penh, la capital de Kampuchea Democrática que los Jemeres Rojos habían evacuado desde su toma del poder el 17 de abril de 1975[1]. Apenas tres años y ocho meses después, los vietnamitas hallaban a su paso un clima apocalíptico: la ciudad fantasma presentaba un aspecto surrealista, con sus zonas alambradas, muebles, electrodomésticos, incluso pianos de cola, abandonados en su calidad de objetos «burgueses» a la puerta de edificios desvencijados, viviendas abiertas con álbumes familiares, fetiches íntimos suspendidos en el tiempo, tal y como habían quedado el día del éxodo forzoso de sus habitantes. Sin embargo, las imágenes difundidas por todo el mundo del triunfo militar de Hanoi y la caída del Gobierno maoísta de Phnom Penh no fueron estas.

Guiados por el hedor de los cadáveres, las unidades ocupantes habían descubierto, en un barrio situado en la zona sur, entre los días 11 y el 14 de enero de 1979, según refieren las ligeramente divergentes fuentes, un recinto vallado y protegido por hilos de alambre poco antes electrificados, al que daba acceso una doble verja metálica. A diferencia de la nula vida de la metrópoli, el mero acceso al lugar, así como el celo puesto en su protección, revelaba que allí la actividad había sido frenética hasta apenas unos días antes. El patio y algunas celdas contenían cadáveres en estado de descomposición de once prisioneros encadenados con esposas a camas metálicas cuya tortura había sido interrumpida por la huida, dando lugar a una ejecución in extremis por parte de sus carceleros. Este descubrimiento resultaba insólito, pues comportaba una documentación difícilmente imaginable de la represión y la violencia ejercida por

[1] Este texto ha sido concebido en el marco de los proyectos «Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes» (HAR2017-8251-P) y «Figuras de perpetradores de violencias de masas: relatos e imágenes» (AICO/2018/136-GV).

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 155-172.

los derrotados Jemeres Rojos: miles de confesiones obtenidas bajo tortura, casi 6 000 fotografías de detenidos, instrucciones para el ejercicio de los interrogatorios, memoranda y, sobre todo, las huellas frescas de la violencia sobre los cuerpos, instrumentos de tortura, celdas, sangre… Resulta harto sintomático que la culminación de una victoria militar como la vietnamita no produjera una imaginería eufórica, sino que fuera este escenario, denominado S-21, el que generó la iconografía que los servicios de propaganda vietnamitas se esforzaron por acumular y aún hoy se asocia al régimen de Pol Pot.

Sin duda tuvo mucho que ver en ello el hermetismo de información y de imágenes que, apenas con alguna salvedad, había rodeado la vida de Kampuchea Democrática durante casi cuatro años. Mas también obedecía a las urgencias propagandísticas vietnamitas para legitimar su invasión del país vecino a partir de la exhibición de las atrocidades cometidas por sus gobernantes. La difusión del horror pareció convertirse en el argumento por excelencia *a contrario* de los liberadores y la imagen-huella desempeñó un papel de honor en ese proceso de legitimación de los vencedores.

Las tropas vietnamitas iban acompañadas al menos de un fotógrafo (Ding Fong) y del operador cinematográfico Ho Van Thay, los cuales se esmeraron, a pesar de las dificultades encontradas, en dejar huella visual de cuanto les había salido al paso[2]. El cineasta Ho Van Thay, entrevistado en 2011 para el film *Comrade Duch. The Bookkeeper of Death* (Adrian Maben, 2011) mientras contempla desfilar en un monitor algunos de los planos cinematográficos que él mismo rodó, comenta que los cuerpos llevaban abandonados cinco días, por lo que se hallaban hinchados y en descomposición. Una versión sonorizada de este mismo material, probablemente camboyano-vietnamita pero con *voice over* en inglés que fue remontada por James Gerrand en 1988 para su film *Kampuchea/Cambodia*, relata la llegada en primera persona del plural confirmando la fecha: 14 de enero de 1979.

Lo cierto es que, sin perder un instante, estos profesionales de la imagen, curtidos en tareas de propaganda desde la guerra civil y su campaña contra el enemigo estadounidense, dirigieron sus dispositivos a fijar en detalle los instrumentos de tortura que los verdugos no habían tenido tiempo de retirar, pivotaron sus ojos mecánicos sobre inmensos charcos de sangre seca esparcidos sobre el suelo, sin que escaparan a su registro los restos de cabellos, los papeles de confesiones arrancadas en el curso de la tortura estrujados y lanzados al suelo; en otros emplazamientos del mismo recinto registrarían montones de calaveras, harapos que vestían los detenidos, entre otras escalofriantes huellas de lo sucedido.

En la actualidad, dos series de documentos han sobrevivido de esos momentos de descubrimiento: un conjunto de trece fotografías de Ding Fong, y un fragmento fílmico mudo de 12' de duración recuperado por el Documentation Center of Cambodia (DC-Cam) en 2009 con vistas a su presentación como

[2] Para un estudio detallado de este particular, que reelabora la bibliografía existente, véase Sánchez-Biosca, 2017.

prueba inculpatoria en los procesos contra algunos líderes Jemeres Rojos de los que se ocuparon las Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC). Destaca entre ellos el realizado contra el director de la prisión, Kaing Guek Eav, alias Duch (conocido como *Caso 001*). Ambos documentos forman parte inequívoca de ese género visual de atrocidades que conocemos como *imágenes de liberadores*, cuya máxima expresión se encuentra en las imágenes captadas por fotógrafos y operadores británicos en Bergen Belsen tras el descubrimiento de ese inmenso infierno de destrucción dejado por los nazis, así como por los operadores del Ejército Rojo en Majdanek en el verano de 1944 o de Auschwitz en enero de 1945. Lejos de poder ser considerados transparentes, expresión pura y veraz de la realidad de lo allí acontecido, estos documentos necesitan ser analizados por sus marcas de enunciación, así como por las condiciones e intereses que determinaron su captación, tipo de encuadre, corte y, más tarde, inscripción, montaje, difusión y sonorización. Ahora bien, no resulta menos importante desmentir la acusación de que fueron fabricación de la propaganda vietnamita; argumento que fue utilizado en los primeros tiempos, dada la animadversión de la ONU y Estados Unidos, en particular, contra el eje Vietnam-URSS durante la llamada Segunda Guerra Fría. En suma, la cuestión radica en saber cómo interrogar estas escasas pero imprescindibles imágenes de liberadores a la vez creyendo en su valor y sospechando de su transparencia.

¿Qué mostraban, pues, las imágenes y, sobre todo, cómo habían sido captadas, qué habían dejado fuera de campo sus artífices y cuál era la retórica visual utilizada para representar aquello que había escapado a la mirada por haber sucedido antes de la llegada de los liberadores, a saber: el crimen? La primera cuestión que resulta fundamental es la perfecta sintonía entre las fotografías y los planos cinematográficos. A pesar de las dificultades de reconstrucción, sobre las que regresaremos más tarde, las fotografías captan encuadres muy semejantes a los de algunos fotogramas del film, de modo que es fácil deducir que ambos profesionales hubieron de trabajar codo con codo. El detallismo casi fetichista de los restos de inhumanidad que revelan el sufrimiento de las víctimas (cabellos arrancados, charcos de sangre, instrumentos de tortura…) es aislado en primeros planos e incluso destaca por la semejanza algún rasgo de estilo común, como la toma fotográfica desde la reja de una celda, lugar que utilizará a su vez la cámara de Ho Van Thay para deslizar un trávelin. Sin embargo, el dinamismo propio del cine ofrece una información que escapa a la fotografía: la cartografía de los espacios y las relaciones internas entre microespacios, a lo que se añade una mayor variedad de objetos representados (calaveras, instrumentos de tortura, etc.)[3]. La captación en movimiento nos pone, pues, sobre la pista de otro documento fotográfico fundamental para la memoria del genocidio camboyano: los *mug shots* o imágenes señaléticas de prisioneros que fueron tomadas en la prisión durante sus años de funcionamiento. Estas alrededor de 6 000 fotografías de frente y perfil tomadas a la llegada de los

[3] Un avanzado análisis de este film en ID., 2016.

detenidos que este fragmento rodado nos muestra junto a otras presentando cuerpos abiertos, y el material fotográfico (cámaras, copias positivadas…) con las que fueron realizadas, abre una pista fotográfica nueva y un reto para la reconstrucción de las atrocidades. Son *imágenes de perpetradores*. Mas regresemos al film.

El que el metraje esté incompleto lo hace por una parte misterioso, pues nada ha sido hallado hasta la fecha que esclarezca las coordenadas precisas en las que fue realizado, su proceso de montaje, los descartes habidos, el texto que lo acompañaba o que fue redactado para conducir la secuencia de las tomas. En realidad, lo que conocemos como film o *footage*, según fue identificado en 2008 como pieza reconocible, no es sino una sucesión de varias micro-secuencias que registran el encuentro de las celdas y los cuerpos. Sintomáticamente, sin embargo, el fragmento contiene reveladores rasgos que confirman un trabajo de edición y una meditación sobre la estructura que permiten formular hipótesis hoy por hoy inverificables. Resulta indudable que la estrategia del fragmento consiste en desdibujar su estructura haciéndola pasar por el itinerario de un descubrimiento hecho por los reporteros mismos al llegar a la prisión, produciendo la impresión en un hipotético espectador de compartir esa experiencia. El comienzo es revelador: un trávelin se desliza a través de la doble verja dejando ver en contrapicado el cartel de una antigua escuela; más tarde, desde un corredor, y a través de las barras de una ventana, la cámara se desliza hacia el interior de una celda del edificio A, la escruta y penetra en su interior para abrir la mirada a unas escalofriantes visiones de un cuerpo desollado y ensangrentado. Con ligeras variantes, estos mismos desplazamientos de cámara hacia adelante se suceden en otras celdas contiguas. A la espeluznante escena que aguarda en cada una de estas estancias se une el énfasis que la cámara pone en los detalles, a fin de resaltarlos como si se tratara de un sabueso itinerante en busca de su presa y pertrechada con un efecto de lupa que agranda los objetos, las marcas de violencia sobre los cuerpos, aproximándonos a ellos sin ningún decoro. El ojo, único sentido convocado, sustituye al shock olfativo y táctil del operador, que, según refieren los relatos, fue tan insoportable que hubo que instalarse fuera del recinto y acudir a él solo para filmar. La sensación que se extrae de la proximidad y *pureza* del encuentro es de una rotunda irrealidad, como si nada hubiese sido planificado ni fuese previsible, es decir, como si las cámaras y quienes las dirigen accedieran por primera vez, vírgenes, a ese lugar. La condición muda de este material, como hoy lo poseemos, refuerza lo inacabado, al tiempo que lo torna casi insoportable a la vista.

En un fragmento posterior, tras una excavación que parece haberse practicado en el patio central, se muestran numerosos cadáveres, así como cuerpos abiertos en canal que componen una escena no menos macabra. Tampoco omitieron los cineastas, a continuación, la cuidadosa filmación de los aparatos fotográficos utilizados por los verdugos, los positivos de las instantáneas y algunas de estas, como si desearan dejar constancia del rigor de sus fuentes, subrayando la responsabilidad y autoría de las fotos de cuerpos degollados y vientres abiertos. El único fragmento, por así decir, feliz del metraje está com-

puesto por una secuencia que describe sintéticamente el hallazgo con vida de unos niños en un estado muy precario de salud y visible desnutrición[4]. En este último fragmento, aparecen soldados vietnamitas junto a los disidentes jemeres rojos que se unieron a ellos (es reconocible el comandante Khang Saring, futuro ministro del Interior de la República Popular de Kampuchea) y la actitud de los protagonistas da la sensación de mayor planificación. Por esta razón, deducimos que entre las cámaras que filman y los varios personajes expuestos hubo de mediar un acuerdo con vistas a lograr una pose satisfactoria.

Si algo llama la atención en estos escasos minutos, es que las diferentes unidades temáticas están pegadas unas a otras en forma de collage, lo que significa, en primer lugar, que los tiempos de captación fotográfica y, sobre todo, de rodaje pudieron llevar horas o incluso días; en cualquier caso, es evidente que la filmación sucedió a la identificación del lugar y la determinación de sus focos de interés para un guion cinematográfico. En segundo lugar, que el objetivo vietnamita no era construir un relato, sino fabricar momentos fuertes de intensidad emotiva, disponibles para ser distribuidos independientemente, cual descargas, según las exigencias de cada momento, para lo cual la fotografía podía ser idónea. En tercer lugar, que una intervención posterior, probablemente en Ho Chi Minh City, seleccionó el material y le dio esta apariencia inacabada. Por consiguiente, y en cuarto lugar, que numerosos descartes hubieron de hacerse del material rodado y que estos tal vez se encuentren en algún lugar perdido o fragmentariamente en otros films que los hayan reutilizado.

De lo que no cabe duda es de que estas imágenes (fotográficas y cinematográficas) son, por su naturaleza, metonímicas, es decir, que su representación de la violencia ejercida, la tortura, las ejecuciones, está mostrada a través de sus efectos y que el nudo de las mismas ha escapado fatalmente a la captación. La conciencia de este hiato temporal, es decir, de la llegada tardía de los dispositivos de registro respecto al presente de los crímenes y la violencia, acrecienta todavía más una estrategia de compensación que, lógicamente, nace de la impotencia: cuanto más brutales sean las imágenes, más próximas parecen estar de la realidad. Sin embargo, nada de eso es necesariamente cierto y lo experimentado, en particular, con la fotografía y filmación en Bergen Belsen en abril de 1945 es harto aleccionador[5]. Mas esa condición metonímica, sentida como deficiencia, se compensa también con la focalización del detalle representativo, cuanto más atroz mejor. Es un trabajo de sinécdoque en el que los instrumentos de tortura, los cabellos arrancados, la sangre, etc. están llamados a evocar, en la mente de quien observa la escena perdida, una suerte de *escena primordial* de violencia descomunal.

[4] Sobre los avatares de este material adquirido por el DC-Cam y los debates sobre su veracidad para ser utilizado en el proceso Duch, véase Cryder, 2010 [en línea].

[5] Véase, por ejemplo, Haggith, 2005.

IMÁGENES DE VERDUGOS

El visitante que recorre las dependencias del Tuol Sleng Genocide Museum se encuentra a su paso salas con paneles que exhiben rostros de detenidos a muy distintos tamaños. La expresión facial y la postura de los cuerpos sugieren un abanico amplio de casos: algunos parecen sorprendidos ante la mirada de los carceleros que los registraron, otros han quedado paralizados ante la cámara; unos ostentan en su cuerpo marcas de una reciente tortura, mientras se diría que otros asumen con resignación y abandono cuanto está por acontecerles. A pesar de sus diferencias, no cabe duda de que la mirada que capta a estos seres humanos no lo hace desde su condición de víctimas, por mucho que así lo experimenten los visitantes de la prisión-museo; al contrario, esos ojos y ese cuerpo llevan infiltrados el estatuto de traidores con el que fueron registrados por la cámara fotográfica que los capturó. Dicho en términos más precisos, la expresión de los rostros y la posición anatómica de estos detenidos revelan la respuesta singular, mecánica o voluntaria, de cada hombre o mujer ante el dispositivo de identificación impuesto. Por tanto, en el preciso instante en que estos seres dirigieron sus ojos a la cámara y esta los atrapó en el encuadre, eran culpables. Así, como visitantes y espectadores, nos vemos forzados a mirar plegándonos a los ojos físicos y al ojo mecánico de quienes pusieron en marcha e hicieron funcionar la maquinaria de aniquilación.

En realidad, sorprende la naturalidad con la cual, sin alteración alguna en el contenido de las fotografías ni despliegue alguno de pedagogía histórica, la condición que atribuimos a estas gentes se ha transformado en su exacto antónimo. Claro que el visitante que acude a un museo sobre la represión está prevenido contra la perversidad de los antiguos verdugos, conoce la existencia de este tipo de centros conmemorativos (o incluso los frecuenta) y vive inmerso, quizá sin haber reflexionado sobre ello, en una cultura de la víctima, el trauma y la reparación que ha impregnado las sociedades del mundo entero desde hace décadas. Sin embargo, estos componentes contextuales no explican cabalmente cómo es posible que, al enfrentarnos con el tiempo, el lugar y los afectos que emanan de estas fotos, pasemos por alto la mirada que los creó. ¿Acaso esta no ha dejado huella alguna en las fotografías? El abismo entre la atmósfera de época y la evidencia de los hechos es demasiado acusado para no exigir mayor explicación.

Y, sin embargo, la escena se encuentra bien documentada históricamente, por más que sus modalidades varían según la coyuntura precisa, el lugar de detención y la significación del detenido mismo: el prisionero era transportado en camión, a menudo desde muy lejos; llegado al recinto, era arrojado por sus captores al interior de una estancia donde, todavía anudado al grupo que le acompañaba, le era arrancada la venda que le cubría los ojos durante todo el trayecto y se le sometía a una violenta llamarada de luz artificial procedente de un foco que precedía y acompañaba a la instantánea[6]. Uno de los supervivientes de S-21 relató así su vivencia de este instante:

[6] Uno de los fotógrafos de S-21, Nhem En, se convirtió hace unos años en una verdadera *star* de los medios de comunicación, aunque algo desdibujada últimamente.

> … siento que me retiran la venda de los ojos. Al principio, no puedo distinguir nada, pero poco a poco la visión se torna nítida. Ante mí se encuentra una silla sobre la que veo una cámara fotográfica.
>
> «Siéntate ahí», me espeta el guardia señalándome con el dedo.
>
> Los demás prisioneros, esposados a mí, me siguen, pero permanecen sentados mientras me toman la foto. El guardia toma una primera instantánea de frente, luego otra de perfil. Otro guardia toma mis medidas y luego me dan una tarjeta de identidad. Después, fotografían a todos los prisioneros que están atados a mí. Una vez han concluido, nos ponen las vendas de nuevo en los ojos[7].

El acto debía dejar atónitos a los detenidos ante la descarga luminosa que precedía el sistema de identificación en cadena. No es extraña la definición que dio el también fotógrafo Nic Dunlop de este acto como un *trial by camera* («juicio por la cámara»)[8]. En realidad, más que un juicio, se trataba de una condena, pues los tribunales brillaban por su ausencia en la Kampuchea Democrática. Ahora bien, el registro fotográfico poseía una función precisa en el régimen de visibilidad impuesto por los Jemeres Rojos que ayuda a comprender la relación entre ver, poder y saber. En este sentido, el fugaz disparo fotográfico recibido al llegar a la prisión dejó una huella factual imperecedera que ha surcado el tiempo y sobrevivido a la aniquilación del sujeto fotografiado. Esa huella es la foto. Y esa foto contiene también la respuesta fugaz con que el detenido reacciona ante la mirada del dispositivo. Cada foto, pues, escenifica la colisión repentina de dos miradas cuyos atributos no podían ser más dispares. En suma, si las imágenes captadas por los vietnamitas eran, en su condición de imágenes de liberadores, metonímicas respecto a los hechos, los *mug shots* son imágenes de perpetrador.

MODELOS: MUSEO Y NUEVAS FILMACIONES

El efecto brutal del fragmento rodado por Ho Van Thay tuvo repercusiones en otras maneras de percibir S-21 por parte de quienes captaron imágenes en él en los meses e incluso años posteriores. Tuvo en ello un papel decisivo el diseño de shock con que el imaginero del museo, el coronel vietnamita Mai Lam, decidió investir el espacio, pues establecía las líneas de un guion de visita y un tono emocional de observación. Durante la década siguiente, el Tuol Sleng Genocide Museum se convirtió en una suerte de *traumascape* («paisaje del trauma») en el que las huellas de las atrocidades cometidas fueron conservadas frescas y tan inalteradas como permitieron las circunstancias. El objetivo consistía en

[7] Nath, 1998, p. 40. Por su parte, el único fotógrafo superviviente de la prisión, Nhem En, dio a la luz en 2014 sus memorias, en las cuales confirma, desde el otro lado de la cámara, el procedimiento de esa larga cadena de imágenes.

[8] Dunlop, 2006, p. 148.

provocar un shock en los visitantes más que ofrecerles información para comprender los hechos históricos acaecidos allí. En otros términos, el film, a pesar de su escasa elaboración, o quizá precisamente debido a esta, desempeñó un triple papel modelizador: en primer lugar, denunciaba a los autores de la violencia perpetrada cuando algunas de sus secuencias eran difundidas acompañadas con una voz *over* categórica; en segundo lugar, planos aislados extraídos del documento migraron a otros programas de actualidad y a otros documentales, como si se tratara de una compulsión de repetición (por usar el término que Sigmund Freud asoció a la pulsión de muerte) que llevaba a un continuo reciclaje; por último, el «estilo de filmación» usado por los vietnamitas se convirtió en un modelo no declarado, pero bien perceptible, en la forma de mirar y registrar el lugar por parte de otros operadores, una especie de guion de rodaje. Detengámonos algo en este punto.

Numerosas fueron las filmaciones que tuvieron lugar en Tuol Sleng en el curso de la década de ocupación vietnamita que concluyó en 1989. Conscientes de disponer de una poderosa arma de propaganda, los nuevos dirigentes de Camboya animaron a los visitantes a tomar fotografías y filmar en los espacios del trauma, no solo (téngase esto presente) los profesionales del reportaje, sino también amateurs. La antropóloga Judy Ledgerwood, una de las investigadoras pioneras en los archivos del museo, descubrió un documento fechado en 1980 (el año de apertura del museo) en el que el ministro de Cultura, Información y Propaganda recomendaba que las celdas estuvieran bien iluminadas para facilitar a los turistas la toma fotográfica[9]. Puesto que las autoridades auspiciaban la filmación de reportajes y documentales (cierto que la mayoría se contaban entre gentes cercanas o simpatizantes a las posiciones ideológicas del nuevo gobierno), la cuestión que se plantea es por qué todos estos siguieron parámetros muy semejantes a los del film vietnamita. ¿Eran inducidos por sus anfitriones a penetrar ese lugar de una manera determinada? ¿Había sido la visión del film lo que les condicionaba el recorrido? ¿La razón debía buscarse en el trayecto y los énfasis que el diseño del museo había establecido? Es difícil de decidir, sin duda. Sin embargo, es harto revelador un gesto que encontramos en un reportaje producido al cabo de los primeros meses, con anterioridad a la apertura del museo.

Emitido por la televisión francesa el 3 de octubre de 1979 con el título *Cambodge: années néant* (Jean-Marie Cavada and Michel Thoulouze), el reportaje se abre con un trávelin que penetra en una de las celdas en la que yacía una de las víctimas esposada a la cama de hierro. Habían pasado meses desde el descubrimiento y los cadáveres habían sido obviamente retirados y enterrados, aun cuando las manchas de sangre eran todavía visibles. De repente, la cámara pivota abruptamente para dirigir la mirada sobre una pared de la celda en la que se halla colgada una fotografía. Es una de aquellas tomadas por Ding Fong a su llegada a la prisión en enero de 1979: la misma

[9] Ledgerwood, 1997, p. 89.

celda, la misma cama, que ahora contemplamos, pero en la instantánea se ve el cuerpo humano asesinado y cubierto de sangre. Tal movimiento de cámara es harto elocuente, pues expresa la voluntad de evocar el primer encuentro, la escena primordial, la que estuvo más cerca de la atrocidad, aun si esta había escapado, como ya dijimos, a la cámara primera. La estrategia museística (en realidad, pre-museística) ya había actuado[10]. Más aún, el movimiento de cámara revela la atracción que ejerce sobre el cineasta el instante del descubrimiento; tanto es así que este confirma con sus utensilios el guion narrativo que el museo había dispuesto.

Dos films rodados en 1979 y 1981, respectivamente, pueden ayudarnos a evaluar el aspecto de los espacios y sus usos potenciales. El reportero australiano John Pilger, que trabajaba para *The Daily Mirror*, fue el alma de *Year Zero*: *The Silent Death* of *Cambodia* (David Munro), mientras que por las mismas calendas los famosos documentalistas de Alemania del Este Walter Heynowski and Gerhard Scheumann (H&S Studio) rodaban sin cortapisas en Camboya, primero para su film *Kampuchea. Sterben und Auferstehen* (*Camboya. Muerte y resurrecció*n, 1980) y luego para *Die Angkar*. Aunque Pilger y H&S fueron útiles a las estrategias vietnamitas, sus proyectos y acentos eran sustancialmente diferentes, como el formato de sus films: Pilger escogió el modelo de reportaje de urgencia sobre un acuciante problema humanitario y alertó a la comunidad internacional sobre la crisis de un país carente de alimentos y con deficiencias sanitarias alarmantes; Heynowski & Scheumann, en cambio, construyeron un documental de propaganda sirviéndose de técnicas y recursos de montaje, combinados con los de algún testimonio y uso del directo, mezcla de estrategias ensayada en el cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. A pesar de sus diferencias genéricas de estilo, genealogía, medio y propósito, ambos films se comportan con sorprendente cercanía en lo que se refiere al tratamiento de Tuol Sleng, tanto en retórica verbal como visual.

En su film, la voz de John Pilger introduce el episodio sobre Tuol Sleng de este modo:

> Y este es el lugar en el que algunos de ellos murieron. Una escuela secundaria que se convirtió en un *Auschwitz asiático. Como los Nazis*, los Jemeres Rojos fotografiaron a sus víctimas cuando fueron conducidas a este *campo* y al ser ahorcadas, ahogadas, destripadas, torturadas, electrocutadas. Solo en este *campo* murieron 12 000 personas de este modo[11].

[10] Tanto es así que estas fotos, en esa celda y en otras, continúan aún hoy presidiendo los muros de la izquierda de varias de ellas, a pesar de que el paso del tiempo y el deterioro hacen difícil descifrar su contenido.

[11] «*And this is where some of them died. A high school which became an* Asian Auschwitz. Like the Nazis*, the Khmer Rouge photographed their victims when they were brought to the* camp *and as they were hanged, drowned, disemboweled, tortured, electrocuted. In this* camp *alone, 12 000 people died like that.*» (énfasis nuestro).

Las cursivas subrayan la asociación verbal entre nazismo y los Jemeres Rojos que constituía la terminología oficial orquestada por los vietnamitas, como muestran numerosos documentos de época y como fueron exhaustivamente explotados para el proceso criminal por genocidio contra Pol Pot y Ieng Sary celebrado en agosto de 1979. Con todo, no se trata tan solo de palabras. En lugar de recurrir al metraje en blanco y negro rodado por la cámara de Ho Van Thay, que según todo hace suponer se encontraba a su disposición, Pilger prefiere filmar en color y visitar personalmente con la cámara de su operador los lugares, para lo cual, dicho sea de paso, no tuvo sino facilidades. Escoge para ello como rasgo de estilo el uso de trávelins que sugieren un descubrimiento subjetivo, mediante el cual el ojo de la cámara (y de su espectador) se encuentra con los restos depositados en las celdas del edificio de ladrillo (edificio C) y combina este recurso con el detallismo de planos detalle mostrando los instrumentos de tortura. Más aún, Pilger y su montador recurren ampliamente al montaje conceptual para asociar sus primeros planos de Camboya con imágenes-icono asociadas al Holocausto y a los campos nazis.

El hecho indudable es que, cuando la cámara de Pilger-Munro rueda en el complejo de Tuol Sleng, la estrategia museística de Mai Lam ya había intervenido y diseñado los espacios, propuesto un itinerario con puntos fuertes, asignado una función a las fotos y a los instrumentos de tortura en el recorrido. Dicho en otros términos, el guion del reportaje estaba en parte diseñado por la concepción pre-museística, fuera o no consciente de ello Pilger[12].

A pesar de las grandes diferencias de enfoque, *Die Angkar* coincide con las mismas matrices, extremando, en su calidad de film de propaganda provietnamita y prosoviético, los recursos de montaje a fin de presentar a los Jemeres Rojos (y, cuestión muy importante, sus aliados y protectores chinos) como una reencarnación del fascismo y, en particular, del comportamiento nazi hacia sus enemigos, a saber: su estrategia concentracionaria. Desprovisto de necesidades informativas, el film de H&S posee una estructura de collage menos realista y alejada de la urgencia del reportaje y se permite quebrar la continuidad temporal para interpolar sin reparo imágenes procedentes del período nacionalsocialista. No es sin duda casual que ambos films concluyan la secuencia dedicada a S-21 con una entrevista al superviviente Ung Pech en el lugar de los hechos en el que son perceptibles las alambradas del edificio C. Ung Pech, pieza clave en el proceso por genocidio a Pol Pot y Ieng Sary de agosto de 1979, habría de ser en breve el director del museo de Tuol Sleng, si bien, como señalamos, la eminencia gris del mismo fue Mai Lam. En suma, desde el punto de vista de la documentación, solo una diferencia podemos señalar entre estos dos films: la proximidad de los hechos, tal y como aparece en el caso de Munro-Pilger, permite a su cámara registrar un estado todavía más puro y menos alterado del

[12] Recuérdese que, aun cuando el museo como tal abrió sus puertas bien entrado el año 1980, delegaciones extranjeras de países amigos, asociaciones internacionales, etc. circularon incesantemente por Tuol Sleng desde finales de enero de 1979, de modo que el relato del museo estaba ya formado en sus líneas maestras desde muy pronto.

escenario y, por tanto, más próximo a ese momento perdido o escena primordial que se había convertido en mítica por inalcanzable. En consecuencia, una filiación directa, que no excluye diferencias, claro está, puede descubrirse en la iconografía, el modelo de acusación, el itinerario y los recursos que inspiran estas visitas a Tuol Sleng durante los primeros años. Su modelo en la sombra está constituido por los planos filmados por Ho Van Thay.

LA CONVULSIÓN POR EL ARTE: IMÁGENES EN EL EXILIO

Tras la retirada vietnamita en 1989, el contexto varió sustancialmente, tanto en lo geopolítico como en el uso de las fuentes primarias para referirse al genocidio camboyano (metraje de archivo, nuevas filmaciones, papel de los testimonios, orientación del museo para un público masivo). La década siguiente, que concluyó en 1997-1998 con la rendición de los últimos y recalcitrantes Jemeres Rojos y la captura, juicio y muerte de Pol Pot, se caracterizó por una inestabilidad política que llevaba aparejada la cautela (por no decir la elisión) a la hora de referirse a los crímenes del período de Kampuchea Democrática. Todo esto se hacía en apariencia en pro de la *Realpolitik*. Sin embargo, desde los años 1980 y especialmente en la década siguiente, un minucioso trabajo de investigación, descubrimiento y catalogación de documentos se venía realizando, primero en la sombra y más tarde con mayores apoyos y reconocimiento público, con el fin de dar a conocer la política criminal de los Jemeres Rojos, evitar su retorno al poder (lo que no era impensable en los años ochenta) y, eventualmente, llegar a sentar a sus dirigentes ante un tribunal. Entre estas tareas de acumulación de datos, fichas, catalogación de la información hallada en S-21, destaca, por los objetivos de este texto, la limpieza de negativos y obtención de nuevas copias de las fotografías disponibles en los archivos del museo. Señalemos algunos de esos movimientos: en primer lugar, Judy Ledgerwood, por parte de la Universidad de Cornell, se ocupó de la preservación y obtención de copias de los documentos escritos protegiendo una de las copias en los archivos norteamericanos; en segundo lugar, desde 1989, Chris Riley y Douglas Niven constituyeron una organización sin ánimo de lucro, la Photo Archive Group, para limpiar, catalogar y obtener excelentes copias de los *mug shots* y otras fotografías; en tercer lugar, el académico Ben Kiernan estableció en la Universidad de Yale el Cambodian Genocide Program en 1994, que poco más tarde sería el origen de DC-Cam, ya en suelo camboyano y bajo la dirección de Youk Chhang[13].

Como consecuencia del escrupuloso trabajo técnico y archivístico, y beneficiándose de la relajación de algunas asfixiantes presiones políticas, una

[13] Véase un desarrollo de esto en Caswell, 2014. En el citado SÁNCHEZ-BIOSCA, 2017, nos ocupamos de la relación entre coyuntura geopolítica, proceso archivístico y vida sociocultural de las fotografías a lo largo de todo el período entre 1979 y la actualidad.

serie de acontecimientos artísticos tuvieron lugar a partir de la primavera de 1997. Sirviéndose de las copias de gran calidad obtenidas por el Photo Archive Group, una controvertida exposición fue programada entre mayo y otoño de 1997 en el MoMA: «Photographs of S-21: 1975-1979». Presentada en la llamada Gallery Three de Nueva York, la exposición, comisariada por Adrienne Williams, se componía de 22 retratos ampliados de las fotografías de Tuol Sleng. La atmósfera íntima de la estancia parecía estimular una contemplación reflexiva o incluso empática de las víctimas. En este nuevo contexto, y en copias que permitían escrutar los rostros con detalle, las expresiones humanas parecían fantasmas proyectados sobre los muros y cobraban algo que jamás habían poseído en los usos anteriores: una suerte de aura. La disonancia entre la brutalidad de su significación y el nuevo marco de contemplación resultó obsceno para muchos críticos de arte que se rebelaron contra lo que consideraron una inmoralidad: las víctimas no solo se presentaban desde el punto de vista de sus captores, sino también sin identificar, como seres anónimos procedentes de un lugar exótico a la par que recóndito del que nada o casi nada se sabía[14].

Sea como fuere, tal cambio en el marco de presentación, combinado con el aumento de la escala humana, sirvió para poner de relieve las diferencias entre el sistema de archivo de los Jemeres Rojos y la información visual que el dispositivo de fichaje de la policía jemer roja había registrado, aunque una parte de esa información fue desechada por los ejecutores por su irrelevancia para las tareas de represión. El formato de 6 x 6, es decir, cuadrado del negativo, el cual había sido restaurado, permitía captar datos del entorno que habían sido excluidos de la ficha (llamada *biografía* por la administración de S-21): otros prisioneros atados al fotografiado, el brazo de un niño asomando por el borde inferior del encuadre, un bebé en el regazo de una madre, los exteriores en que se habían tomado algunas fotos, las celdas con otros prisioneros tumbados, una pantalla extendida por un subalterno tras el personaje fotografiado… Todos estos elementos habían de desaparecer cuando esa foto era recortada por los responsables de la represión e incorporada a la ficha, pero su reconstrucción nos ofrecía pequeños datos que, multiplicados por casi seis mil casos, brindaban claves de comprensión muy útiles[15].

Una escisión entre dos destinos se operó entonces y no cesó de profundizarse en los años siguientes: mientras las galerías de arte y museos *ex loco* exponían estos *mug shots* de formas distintas, pero siempre en un ambiente rodeado de aureola artística, la exposición *in loco* (en el museo de Tuol Sleng) se deterioraba lenta pero fatalmente y crecían los rumores sobre la conveniencia de clausurar el museo, ya fuera en pro de una supuesta reconciliación y olvido del pasado, ya por escasez de financiación y abandono. Este estado de cosas llevó a una combinación de dos líneas de acción: la primera estuvo representada por una compulsiva descarga de fotografías y filmaciones sobre

[14] Véase De Duve, 2008; Roma, 1997.

[15] El efecto se acompañó con la publicación de un libro a modo de catálogo que incluía 78 fotos, *The Killing Fields*.

el lugar, desde las profesionales hasta las domésticas, que fue creciendo en paralelo a la accesibilidad de las cámaras y dispositivos técnicos y el crecimiento del turismo siniestro (*Dark Tourism*) que daba un salto por Phnom Penh en su paso hacia las ruinas de Angkor[16]. Una segunda respuesta vino de la iniciativa del cineasta Rithy Panh de filmar persistentemente y con estrategias diferentes los lugares del crimen, de modo que, además, de analizarlos y convertirlos en escenarios de una reconstrucción (*reenactment*) de las acciones del pasado, documentó los cambios, sutiles a veces, que iba sufriendo el lugar a lo largo de décadas. La serie de estos films arranca en 1992, con la filmación de *Cambodge : entre guerre et paix*; sigue en 1996 con *Bophana : une tragédie cambodgienne*; más tarde, en 2003, con la reconstrucción de los actos de antaño por ejecutores y supervivientes en *S-21. La machine de mort khmère rouge* y, por último, en 2011, con *Duch, Le maître des forges de l'enfer*, por citar solo los films en los que el lugar adquiere protagonismo. El caso es que las estrategias fílmicas y los modelos documentales fueron muy distintos: del *reenactment* al documental poético, de la entrevista a la forma más tradicional de documental histórico. Sea como fuere, los planos de estos films han pasado de ser representaciones a documentos de los cambios acontecidos en un lugar de memoria.

LA ERA DEL ARCHIVO: FETICHISMOS

Nuestra época es paradójica en lo que se refiere a la relación con los archivos y, muy en especial, los archivos visuales. Por una parte, la estrategia más común para representar el pasado, la cual domina en los canales de historia de las televisiones y en la producción para público consumidor de historia, consiste en aplicar a las imágenes del pasado las convenciones perceptivas y tecnológicas de nuestro tiempo, operando un anacronismo de manual. A tal fin, no se vacila en añadir sonido ambiental a imágenes mudas, ampliar la ratio de pantalla de 4/3 a 16/9 e incluso en colorear los fotogramas de los films que fueron rodados en blanco y negro. Ofrecer el pasado y sus imágenes según los códigos audiovisuales del presente es tornarlo atractivo a nuestros ojos, al precio de sacrificar la historicidad de las imágenes, como si estas carecieran de marcas fechadas y fechables, tanto como los acontecimientos que relatan. Este comportamiento ha sido ya ampliamente discutido por historiadores[17]. En contrapartida, otra estrategia es reconocible por su mayor sutileza, ya que convoca, tanto en su práctica como en su consumo, a especialistas más sofisticados en el conocimiento de las imágenes, amén de conectar con una tendencia museística y nostálgica de

[16] Véase un estado de la cuestión en Copeland, 2011. Los orígenes de estas reflexiones se remontan al clásico libro de Lennon, Foley, 2000. S. Benzaquen ha realizado un interesante estudio sobre el uso reciente de las imágenes de Tuol Sleng en Flickr y YouTube: Benzaquen, 2014.

[17] Por ejemplo, Lindeperg, 2013, cap. I.

relación con el pasado y sus restos materiales. Consiste en invitar al espectador a visitar el pasado a través de su imagen-huella. A diferencia de los casos de intervención tecnológica, las imágenes son en esta estrategia respetadas o, más exactamente, veneradas. Al sumergirnos en ellas, el espectador está llamado a abandonar deliberadamente la conciencia de su presente y revivir el aroma del pasado como si participara de él presa de una nostalgia hipnótica de archivo. Ahora bien, al proceder de ese modo, se produce una descontextualización de tipo distinto; su resultado es la suspensión de la historicidad[18].

Estas dos estrategias no son ajenas a las mutaciones que sufrió el material vietnamita filmado en enero de 1979 a través de los *media* modernos. Mencionaremos tan solo un ejemplo por su ejemplaridad. El film *Comrade Duch: the Bookkeeper of Death* (Adrian Maben, 2011) sigue el itinerario del proceso incoado contra el que fue director de S-21, Duch, y lógicamente el escenario de Tuol Sleng, sus fotografías y sus objetos, desempeñan un papel importante. Pues bien, hacia el final del metraje, el operador Ho Van Thay es convocado en Ho Chi Minh City a una proyección sobre un monitor de televisión de aquellos fragmentarios planos que rodó en enero de 1979. El objetivo es obtener su testimonio, su palabra, sobre cuanto vio. No obstante, la palabra palidece en relación con la arrebatadora fuerza de las imágenes. Tanto es así que el realizador prefiere distinguir el relato del protagonista, sentado en un sillón, de la silente (o casi silente, pues se incorporan unos efectos musicales) proyección de los planos. Es así como asistimos a la proyección de los trávelins que muestran el *descubrimiento de S-21*. Frente al monitor, Ho Van Thay y sus compañeros de la televisión vietnamita contemplan de nuevo las imágenes y nosotros, situados tras ellos o en contraplano, escrutamos su rostro al asistir a esa actualización del pasado. Es la copresencia del cuerpo de quien estuvo allí y de sus imágenes lo que confiere al fragmento un valor intensísimo que excluye casi la palabra. Este efecto metalingüístico o metacomunicativo de la escena conecta, así, con toda una amplia serie de imágenes reflexivas que se han prodigado en los últimos años producto de lo que Bolter y Grusin denominaron *remediation*[19]: imágenes de gente viendo imágenes, fotos o vídeos de testigos explicando imágenes a visitantes u otros, como si la inmersión en el pasado requiriese la encarnación en un cuerpo testimonial o testifical[20].

Mas su último sentido tiene que ver con una *emoción de archivo* de la que está repleta toda una corriente del cine documental, pero también una política expositiva en museos y, con más razón, museos instalados en los lugares del trauma y del sufrimiento. El objetivo no es, por tanto, dar sentido a ese fragmento enigmático de film que estuvo próximo a la «escena primitiva», sino expresar lo que Jaimie Baron denominó el «afecto de archivo» (*archive affect*),

[18] Véase una reflexión sobre este efecto en Baron, 2014, cap. iv («The archive affect: the archival fragment and the production of historical "presence"»).

[19] Bolter, Grusin, 2000.

[20] Michelle Caswell puso de relieve el efecto pragmático de esta reflexividad en su libro Caswell, 2014, cap. iii.

muy ligado a esa lectura que Jacques Derrida hizo del archivo vinculado a la noción freudiana de pulsión de muerte. Así, cuanto más desmaterializados aparecen los archivos por efecto de la digitalización, mayor atracción parece ejercer la condición matérica del celuloide, como si se viera que está rodeado de una misteriosa aura protectora. Y no deja de ser paradójico que se exija la condición de materialidad a esas lejanía e intangibilidad que representa siempre la noción benjaminiana de aura.

En 2009, los esfuerzos del Documentation Center of Cambodia para llevar a juicio a antiguos líderes Jemeres Rojos se hicieron realidad. Tuol Sleng iba a desempeñar un papel emblemático en ese proceso, dado que el primer encausado fue, como dijimos, su director, Kaing Guek Eav (alias Duch). Durante la instrucción del proceso, el denominado «*Vietnamese footage*» pudo haber jugado un papel considerable. El director de DC-Cam, Youk Chhang, viajó a Ho Chi Minh City el 26 de diciembre de 2008 para obtener una copia conforme al original, supuestamente no montada ni intervenida. Junto con dos rollos fotográficos de 70 imágenes, el metraje fue presentado a las Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC). Según proponían los fiscales, estos segmentos contenían evidencias de los crímenes cometidos en S-21 según habían sido registrados *post facto* por las fuerzas victoriosas en enero de 1979. Y de acuerdo con las mismas fuentes, dichas pruebas se consideraban relevantes para el caso por tratarse del material más cercano en el tiempo a los hechos acontecidos en S-21.

En respuesta, el abogado camboyano de Duch, Kar Savuth[21], alegó que el film estaba políticamente motivado y que contenía una serie de distorsiones probadas. Por razones técnicas diversas, el tribunal rechazó el uso de los dos fragmentos propuestos con fecha 29 de julio de 2009. A pesar de todo, este material no ha cesado de ser difundido desde entonces en amplios foros e incluso ha sido presentado ante los visitantes al museo con fines pedagógicos. En otras palabras, dudoso como prueba, en razón de la sospecha del posado de algunas escenas, el material se considera irremplazable para fines patrimoniales y pedagogía histórica a través del trauma. Jamás han sido, por el contrario, debidamente analizadas su mirada y su estrategia de construcción discursiva. En cambio, los *mug shots* desempeñaron un papel crucial en varios momentos del proceso, siendo proyectados algunos de ellos durante las sesiones. En suma, la vida de estas dos modalidades de la imagen (de perpetradores transformados en víctimas y de liberadores que levantan acta de las consecuencias de los hechos) continúa siendo divergente, en lugar de dialogar entre sí y juzgarse como complementaria. Las imágenes de perpetradores, quizá por la incomprensible creencia en su reversibilidad, resultan más convincentes e irrebatibles que las de liberadores. Y los tribunales tropiezan con una absoluta falta de criterios para analizar unas y otras.

[21] Debido a la composición híbrida del tribunal, Duch tenía dos defensores, uno internacional (el francés François Roux) y otro camboyano.

EPÍLOGO

En febrero de 2014, después de haber leído pasajes de su libro *Écorces*, diario de su visita a Auschwitz-Birkenau, acompañado por la proyección de fotos propias tomadas en dicha visita, Georges Didi-Huberman era una vez más interrogado sobre su controversia con el cineasta Claude Lanzmann; controversia que se había originado a raíz de la publicación de su artículo «Images malgré tout», convertido más tarde en libro[22]. Argumentaba el historiador que la razón última de esta polémica no era el Holocausto y su cliché de irrepresentabilidad, sino que afectaba globalmente a lo que esperamos de las imágenes. Podemos —argumentaba el historiador del arte— descalificar toda imagen por sospechosa o —añadiríamos nosotros— creer ciegamente en ella como expresión de cuanto sucedió. Mas también podemos pensar que una imagen, por pobre e insuficiente que sea o incluso más al serlo, nos señala un camino para la comprensión histórica que está en nuestra mano seguir o abandonar. Seguirlo entraña, por lo tanto, poner dicha imagen en diálogo con otras, buscar nuevas fuentes, confiar en su valor, al tiempo que negamos su transparencia.

Desde luego, las borrosas *imágenes de liberadores* que hemos analizado en este texto no pueden ser consideradas *imágenes naturales* ni conforme a una verdad indiscutible. Como sus precedentes a la llegada del Ejército Rojo a Majdanek en julio de 1944, de los británicos a Bergen Belsen en abril de 1945 o de los norteamericanos a Ohrdruf y Buchenwald, están «motivadas políticamente» (expresión utilizada por el defensor camboyano de Duch) y contienen planos posados, además de utilizar, en mayor o menor medida, recursos de montaje, a los que se añadirían, en ciertas versiones, una *voice over*, música, etc. En la primavera de 1945, los generales norteamericanos Dwight Eisenhower, George Patton y Omar Brady decidieron difundir estas imágenes utilizando una suerte de *pedagogía del horror*. Esperaban así que el shock afectase tanto a los que habían silenciado lo ocurrido (por no saber o por no querer saber) como a la población combatiente o que se había embarcado en un esfuerzo de guerra, que se preguntaría por qué habían luchado[23]. Hoy comprendemos los límites de tan ingenuas aspiraciones, pero estas imágenes parecen haberse asentado en nuestro imaginario colectivo provocando un reguero de influencias y ecos[24].

Concluyamos, pues. Como puso de relieve el cineasta Rithy Panh después de su largo trabajo, reescritura y análisis de las imágenes del genocidio jemer rojo, la imagen crucial siempre es una imagen perdida, tanto psicológica como

[22] *Mémorial de la Shoah*, París, 12 de febrero de 2015. Véase DIDI-HUBERMAN, 2011 e ID., 2003.

[23] MATARD-BONUCCI, 1995. Más recientemente, WIEVIORKA, 2015.

[24] Por ejemplo, O. Levy puso de relieve hace poco la incrustación de esa imaginería en el cine posterior para casos poco o nada relacionados con la Shoah o los campos. Denominaba este influjo poderoso, pero casi imperceptible: la imaginería, la persistencia y la *rémanence* (*Images clandestines*).

históricamente[25]. Y una imagen perdida, en el sentido al que nos referimos cuando hablamos de *eslabón perdido*, solo parece ser cercada por otras imágenes que la sustituyen o la acompañan: imágenes excesivas, imágenes ambiguas, imágenes contradictorias, imágenes interiores, imágenes persistentes. Todas ellas forman una red de correspondencias hasta el punto de que el análisis de un género de ellas resulta imposible sin tomar en consideración las otras. En este sentido, las imágenes de perpetradores conformadas por los *mug shots* de S-21 son el contracampo de los films de propaganda de los Jemeres Rojos. En estos últimos, el enemigo es invisible, un hueco de significado inimaginable.

¿Cuál es, por tanto, en este contexto el estatuto del fragmento vietnamita? No resulta fácil de decidir, pues es fronterizo: por una parte, esclarece algunos de los aspectos de la cosmovisión jemer roja, como la mística del enemigo y la necesidad de su destrucción; por otra, revela la mirada de aquellos que filmaron, participando intuitivamente en su uso propagandístico inmediato. Sea como fuere, como palimpsesto, cada vez que algunos de estos planos son invocados o incorporados a otro discurso, ya sea por parte de un prestigioso cineasta o reportero, ya por un insignificante usuario de Internet o un viajero deseoso de comunicar su experiencia, arrojan luz sobre una tensión imposible de resolver: la que se produce entre la escena primitiva y la mirada del operador o montador. En el fondo, una escena primitiva es tan fascinante precisamente porque toma forma en una imagen perdida para siempre.

[25] La película de Rithy Panh *L'image manquante* constituye una serie de reflexiones en torno a lo que fue filmado y lo que no, lo que entró en la memoria a pesar de carecer de soporte y lo que ha servido socialmente para *representar* el genocidio camboyano.

« VOTRE ÂME EST UN PAYSAGE CHOISI » : LE DÔME D'HIROSHIMA, LES GROTTES D'OKINAWA

PAYSAGES JAPONAIS APRÈS 1945

Sophie Wahnich
Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain IIAC, CNRS

Qu'est-ce qu'un paysage ? C'est bien sûr ce que le regard cadre et voit in situ, mais aussi ce que l'imaginaire convoque, les sensations, les images inscrites avant l'expérience même de ce regard. Le savoir aussi.

Pour les survivants, les descendants, les visiteurs, les paysages de guerre sont alors effectivement des prétextes pour élaborer une narration personnelle, familiale ou collective de la guerre, mêlant les expériences de guerre et les conséquences immédiates de l'après-guerre. Pour autant, ces lieux ne sont pas par nature des lieux de la transmission des souvenirs entre les générations. Ils sont construits socialement, culturellement pour que cette transmission s'effectue ou au contraire pour qu'elle soit oblitérée.

Dans ces constructions et ces oblitérations, des modes de patrimonialisation intermédiaires mettent au travail la mémoire individuelle et collective. On pourrait dire qu'un paysage, c'est un essaim de matériaux qui peuvent se consigner en ce point de focale ou y être engloutis, absorbés. Voir un paysage ce n'est pas alors voir les traces de l'histoire, mais bien la ressaisir pensivement sur un mode sensible.

Il y faut quelque mélancolie, comme au « Clair de lune » de Verlaine :

> Votre âme est un paysage choisi
> Que vont charmant masques et bergamasques
> Jouant du luth et dansant et quasi
> Tristes sous leurs déguisements fantasques.
>
> Tout en chantant sur le mode mineur
> L'amour vainqueur et la vie opportune,
> Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
> Et leur chanson se mêle au clair de lune,
>
> Au calme clair de lune triste et beau,
> Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
> Et sangloter d'extase les jets d'eau,
> Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres[1].

[1] Paul Verlaine, *Fêtes galantes* [1869], Paris, Gallimard, 2005.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 173-188.

LA QUESTION DU PAYSAGE

La question du paysage est alors celle de cet essaim qui habite l'âme de ceux qui le regardent physiquement ou virtuellement, et qui conduit à voir ou à ne pas voir. Pour nous, Européens, voir ou ne pas voir les paysages de guerre japonais passe par l'expérience cinématographique et littéraire. D'une manière saillante en France, particulièrement par celle du film d'Alain Resnais sur un scénario de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour,* sorti en 1959. Beaucoup plus tard, au moment même où le dôme d'Hiroshima est classé au Patrimoine mondial de l'humanité, en 1996, un autre pan des paysages d'après-guerre japonais se dévoile avec le film de Chris Marker, *Level Five*. Hiroshima cède la place à Okinawa, jusque-là oblitéré dans nos consciences occidentales. C'est d'ailleurs là l'objet même du film, la découverte de l'événement Okinawa pour le personnage principal, Laura. Le premier film travaille la mise en abîme de tous les films tournés sur la paix et, ainsi, la manière dont un paysage de guerre peut être converti en paysage de manifeste pacifiste. Le second questionne l'univers virtuel des jeux numériques et de la toile et l'impossibilité non seulement de convertir l'événement Okinawa en manifeste pacifiste, mais même de pouvoir convertir l'amnésie en savoir et en mémoire.

Il faudrait d'abord enquêter sur ce que veut dire en 1945 Okinawa pour les Japonais de l'île principale. Puis savoir comment la colonisation des âmes d'Okinawa par les Japonais a pu conduire à « implementación-Okinawa ». Dans les deux cas, c'est la possibilité même de voir et savoir l'histoire qui est interrogée.

On se souvient du lancinant « tu n'as rien vu à Hiroshima » de l'homme japonais dans le texte de Duras et dans le film *Hiroshima mon amour*, et du « j'ai tout vu, tout » de la femme française, offrant la possibilité de décliner ou d'assembler, de consigner cinématographiquement et textuellement les objets et les lieux, l'hôpital et le musée, les actualités du premier au quinzième jour, des films documentaires, des restes calcinés, des cendres, des animaux qui remontèrent des cendres, des fleurs qui couvrirent le paysage. Cet assemblage documentaire, cette accumulation documentaire, pourrait dire Hiroshima, et pourtant ne permettrait pas de voir, ne conduirait pas à voir, car voir à Hiroshima serait impossible pour cette Française de passage, pour tout visiteur en fait, même japonais, du musée (fig. 1). Comme s'il fallait laisser flâner un regard décadré sur ce qui s'offre comme restes objectivables pour devenir pensifs et mélancoliques. « Pensifs », c'est le terme employé par la femme dans *Hiroshima mon amour* : « les gens restent là pensifs, et sans ironie aucune, on doit pouvoir dire que les occasions de rendre les gens pensifs sont toujours excellentes et que les monuments, dont quelquefois on sourit, sont cependant les meilleurs prétextes à ces occasions[2] ». Vient cependant le constat que dans ces cas, en fait, on ne pense rien. On est cependant encouragé à penser, à faire cet effort de penser dans une co-présence de gens pensifs :

[2] Duras, 1960, p. 26.

> Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle parce qu'elle l'ignore[3].

FIG. 1. — Tout voir, ne rien voir : le musée d'Hiroshima a consigné un essaim de matériaux. Photogramme du film *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais (réalisateur), 1959

Plutôt qu'un voir, un lieu de mémoire — et plus particulièrement de mémoire du désastre — appelle de la pensée, réclame du visiteur qu'il pense. Cette conscience ignorée appelée par les lieux suppose cet effort de pensée. Mais cette pensée même n'est pas création, mais justement retrouvailles avec une sorte d'archive intérieure qui pourrait être l'autre nom de la conscience commémorative, conscience mélancolique en tant qu'elle empêcherait justement l'oubli produit par le deuil nécessaire[4] pour être à un monde en vie, après le désastre. Conscience commémorative comme mélancolique et non pas conscience historienne qui elle est tout entière tournée du côté du deuil et de la reprise d'une diachronie, là où la mélancolie construit une a-temporalité, un hors temps, un imprescriptible qui est l'une des formes de la mémoire. La norme de l'histoire comme celle du deuil normal « serait la bonne conscience d'une amnésie[5] ».

L'histoire, c'est-à-dire notre présent, appelle cette « conscience commémorative », parce que l'oubli est alors la face visible d'une archive secrète mais qui aura dû s'inscrire individuellement, socialement ou culturellement, pour que justement le lieu puisse être visité sur un véritable mode commémoratif, c'est-à-dire sur un mode qui permette de lever ce secret. On se souvient que la femme

[3] NORA, 1997 [1984], p. XXIV.

[4] CAPRON, 2008.

[5] DERRIDA, 2003, p. 74.

française dans *Hiroshima mon amour* est porteuse elle-même d'un lourd secret dans son histoire de Nevers. C'est le rapport que les uns entretiennent avec leur propre histoire qui peut leur permettre de voir les paysages des autres.

Mais si le dôme d'Hiroshima fait partie désormais de cette mémoire mélancolique inscrite socialement comme revendication d'un impossible oubli, les grottes d'Okinawa constituent un paysage qui, en lieu et place de l'histoire et de la mémoire, semble voué à l'effacement des traces. Mais le trou et la béance de l'amnésie peuvent trouver des résistances chez ceux mêmes qui sont porteurs du secret d'Okinawa.

HIROSHIMA : POUVOIR ABSORBANT ET PATRIMOINE ÉCRAN

La mémoire normale de la seconde guerre mondiale au Japon se nomme Hiroshima. C'est celle d'un lieu métonymique au pouvoir absorbant. Pouvoir absorbant pour les Japonais, pour les Américains protagonistes de cette histoire, et pour les Européens que nous sommes.

Pour les Japonais, ce nom de lieu absorbe en grande partie la guerre du Pacifique comme si elle ne prenait sens qu'en ce point de résolution où, finalement, après avoir refusé de dialoguer autour de l'ultimatum rédigé à Postdam, ils capitulent. Hiroshima absorbe ainsi jusqu'à Nagasaki qui connut un sort analogue et dispose elle aussi de lieux de mémoire importants mais n'a pas pour autant ce pouvoir absorbant. Car il aura en fait fallu deux bombes atomiques répondant aux noms humains de « Little Boy » et « Fat Man » pour que les Américains obtiennent cette capitulation. L'événement « Hiroshima » avait été accueilli par le silence japonais comme le premier ultimatum, et un second avait suivi. Ils étaient clairs l'un et l'autre. « Une autre voie [que la paix] choisie par le Japon ne peut que conduire à une destruction rapide et totale[6] », pour le premier signé par les États-Unis, le Royaume-Uni et la Chine ; « si l'on ne tient pas compte de nos conditions il faut s'attendre à un nouvel ouragan destructeur sans équivalent dans l'histoire[7] », pour le second, signé cette fois par les seuls États-Unis. L'URSS est chaque fois absente en ce début de Guerre froide. Hiroshima pourrait raconter aussi cela mais non, cela aussi a été absorbé.

Pour les Américains, Hiroshima est d'abord le nom d'une ville de l'ennemi japonais, pas la plus prestigieuse, ni Tôkyô ni Kyôto, une ville militaire, détruite afin de faire connaître un rapport de force écrasant et mettre fin à une guerre ressentie désormais comme trop coûteuse en hommes. Pour les Japonais, le nom d'une humiliation et d'une incompréhension entretenue. Pour les Européens, d'un étonnement. Ils ont osé.

[6] Costello, 2010, p. 270.

[7] *Ibid.*, p. 276.

Mais Hiroshima devient après la guerre le nom métonymique d'une histoire universelle, celle de la menace nucléaire. Hiroshima n'interroge pas tant l'histoire des responsabilités japonaises, que l'événement atomique comme événement universel qui fait du temps historique un délai avant la catastrophe atomique à venir. Car nombreux sont ceux qui pensent qu'elle viendra désormais tôt ou tard, d'une manière explosive ou insidieuse.

Hiroshima constitue très vite ce que j'appellerais un patrimoine double écran. Car la première manière de patrimonialiser l'événement Hiroshima aura consisté à faire des films sur la paix, et ces films sur la paix ont bien fait écran à toute mémoire de guerre autre que celle de l'événement atomique. La production cinématographique qui s'élabore à Hiroshima vise avant tout une critique de la violence de guerre. On y fait des films pour promouvoir la paix, non pour interroger la guerre et sa dynamique. C'est ce qui est mis en abîme dans le film franco-japonais de Marguerite Duras et Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), qui est d'ailleurs une commande de film sur la paix faite par les producteurs Argos films, Como films, Daiei Motion Picture Compagny Ltd et Pathé Overseas Productions. La Française y tourne un film sur la paix, de production internationale, elle est retrouvée par son amant place de la Paix. Il reste alors à tourner les scènes de foules, une manifestation pour la paix. Lieu de violence de guerre maximum, Hiroshima est bien devenue un symbole universel d'action pour la paix. La question posée par les pancartes brandies dans cette manifestation est celle de la faillite de l'humanisme par l'usage même de la bombe atomique. « L'intelligence politique est 100 fois moins développée que l'intelligence scientifique », peut-on y lire, ce qui conduit à « nous priver à ce point d'admirer l'homme ».

Dans le film *Hiroshima mon amour*, la violence de guerre qui est dénoncée est celle d'une violence de guerre américaine qui résonne d'ailleurs avec la violence de guerre de la Libération en France. Hiroshima interroge la violence de guerre occidentale française, incarnée par la tonte et l'enfermement d'une très jeune femme amoureuse d'un soldat allemand, sa complexité, sa pertinence, son inanité entre Hiroshima et Nevers. Pourtant, rien ne semble pouvoir se dire sur le contexte de cette violence, celle d'un début de Guerre froide, où il s'agit d'aller plus vite que Staline en pourparlers avec les Japonais. Celle d'un épuisement dans des batailles du pacifique inédites, exténuantes, où kamikazes et ténacité idéologique rendent chaque instant infini.

In fine, « Hiroshima » est le nom qui interroge davantage la responsabilité américaine d'avoir lâché une telle bombe que la responsabilité japonaise de l'avoir finalement « autorisée » par des faits antécédents. Okinawa faisant partie des faits antécédents, elle est donc de ce fait même dans l'angle mort de la mémoire collective et de la mémoire japonaise. Hiroshima peut occulter l'événement d'Okinawa. Enfin, pour les Américains, ce n'est pas un lieu de mémoire mais un lieu d'actions incessantes, Okinawa étant restée leur base militaire même après 1972 et le retour de l'île dans le giron japonais.

Aujourd'hui, cette fonction métonymique d'Hiroshima s'est encore resserrée sur un objet métonymique lui-même : le dôme d'Hiroshima (fig. 2, p. 178). Il s'agit des restes du Hall de la promotion de l'industrie de la Préfecture de

Hiroshima. L'intensité des rayons de chaleur fondit instantanément la toiture de cuivre en forme de dôme. La déflagration, intervenue presque directement au-dessus du dôme, détruisit complètement le massif bâtiment de briques, ne laissant que son centre. Beaucoup d'habitants d'Hiroshima souhaitaient qu'il disparaisse car il rappelait aux survivants le bombardement atomique. Il est visible dans le cadre de la manifestation du film *Hiroshima mon amour,* sans avoir alors cette fonction métonymique. Après des décennies de débats, la ville en a fait un monument historique en 1995 et la municipalité déclara qu'elle cherchait un nouvel avenir, en utilisant le dôme pour être certaine que cette épreuve atroce ne se répétera jamais. Depuis le 5 décembre 1996, il figure sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO pour servir de « témoin transmettant la tragédie de Hiroshima aux générations à venir[8] ». L'appellation officielle sur la Liste du patrimoine mondial est « Mémorial de la paix d'Hiroshima (Dôme de Genbaku) », avec comme argument que « le Dôme est devenu un monument universel pour l'humanité entière, symbolisant l'espoir d'une paix perpétuelle et l'abolition définitive de toutes les armes nucléaires sur la Terre[9] ».

FIG. 2. — Double dôme d'Hiroshima. Photogramme du film *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais (réalisateur), 1959

Le dôme détruit d'Hiroshima, modélisé pour être porté en trophée-symbole, dans la manifestation pour la paix. Derrière la manifestation, le même dôme dans le paysage.

Or, cette version unanimiste de l'histoire de ce qui fait désormais paysage signalétique, puis maquette au sein du musée lui-même, a été récusée par les États-Unis et la Chine, qui savent d'expérience lourde que cette guerre du

[8] UNESCO, *Mémorial de la paix d'Hiroshima (Dôme de Genbaku)* [disponible en ligne].

[9] *Ibid*.

Pacifique ne peut être réductible ni à Hiroshima ni à son dôme mémorial. Ils se sont opposés à cette inscription, lui reprochant de ne pas mettre en perspective historique l'événement Hiroshima. De fait, le dôme d'Hiroshima entretient une perspective relativiste et anhistorique de l'imaginaire de la violence de guerre[10]. Le conflit d'intolérable entre d'une part l'atteinte portée au sentiment commun d'humanité naturel et, d'autre part, l'abandon du sentiment d'humanité politique, semble être ici comme souvent impossible à mémorialiser. À ce titre et à ce prix, les territoires en conflits, qu'ils soient des territoires psychiques ou physiques, deviennent effectivement des « paysages », pays sages ou assagis par ce qui n'est finalement que la forme phénoménologique et signalétique de l'oubli de ce conflit. La mélancolie comme deuil impossible peut s'installer. Le lieu de mémoire devient une fausse monnaie trop métonymique justement pour pouvoir dire la vérité et signifier pleinement ce qui ne doit pas se répéter[11]. Double écran. La mélancolie vient ainsi sceller une véritable amnésie multidirectionnelle, celle par exemple pour les Japonais de l'événement Okinawa.

L'ÉVÉNEMENT OKINAWA

En 1996, alors même que le dôme vient d'être classé au Patrimoine mondial de l'humanité, Chris Marker, qui a travaillé avec Alain Resnais, réalise son film intitulé *Level Five* où Laura, elle, réalise un jeu vidéo consacré à la bataille d'Okinawa[12]. Or c'est bien un essaim de documents qui se manifeste dans une quête complexe où l'histoire doit être remontée pour apparaître, mais sans jamais se donner en totale intelligibilité. Histoire de naufrages et d'épaves à faire réémerger de l'oubli, histoire de montages, de mises en relation par associations libres ou par volonté explicite. L'art du jeu est d'ailleurs l'art de mettre en relation, de lutter ainsi contre l'amnésie liée à un lieu, par la mémoire que l'on a d'un autre.

Chris Marker est « Chris » dans *Level Five*, l'interlocuteur de Laura, ou du moins peut-on le supposer compte tenu des traces laissées dans un entretien avec Dolores Walfish attribué au Berkeley Lantern[13], où « Chris » affirme : « J'étais devenu tellement Japonais que je participais de l'amnésie générale, comme si cette guerre n'avait jamais eu lieu ». Dans le film *Sans soleil*, Chris Marker ne parlait que d'Hokkaido et de Tôkyô, pas d'Okinawa… L'amnésie est donc du côté japonais et français, pas du côté okinawaien et américain.

Il faudra donc ne plus accepter la séduction du « devenir Japonais », car être fasciné et vouloir devenir Japonais c'est courir le risque d'oublier comme les Japonais. Or c'est bien l'amnésie japonaise qu'il faut affronter. Grâce au pouvoir

[10] Yoneyama, 1999.

[11] Belot, 2015.

[12] Chris Marker (réal.), *Level Five*, documentaire-fiction, 1996.

[13] Bellour, 1996, p. 228. Cet auteur le mentionne comme étant un entretien simulé.

absorbant d'Hiroshima, elle a pu entraîner l'amnésie française. Il va falloir faire jouer tout souvenir de guerre pour faire ré-émerger Okinawa. Affronter la fabrique de l'amnésie au-delà même d'Hiroshima, comprendre la place d'Okinawa dans l'espace mental des Japonais, des Okinawaiens, des Américains, comprendre que les Français n'en ont rien su pendant très longtemps. Que ce savoir par bribes est bien pour partie dans ce film, mais qu'il doit pour partie aussi être retrouvé auprès des habitants d'Okinawa, ceux qui vivent sur la base américaine comme ceux qui vivent dans une île où tout a été détruit et qui est pourtant devenu un espace touristique subtropical pour les vacanciers d'aujourd'hui. Ces savoirs-là ont été dévoilés en France d'une manière ténue dans un dossier de la revue *Vacarme* parue en 2005 et préparé par Christine Ferret, alors en poste à l'Institut franco-japonais de Tôkyô. Elle avait fait lien par le jeu video avec Yasuhiro Tanaka qui lui avait confié : « Les paysages ont incroyablement changé ces dernières années. Ils détruisent tout peu à peu, et d'abord la mémoire. Il ne restera bientôt plus rien ; rien que de la consommation de mémoire[14] ».

Une bataille plus meurtrière pour les civils que pour les militaires, une bataille où les civils ont été conduits à se donner la mort, se suicider ou s'entretuer pour échapper aux Américains, pour échapper au déshonneur dans ces fameuses grottes où des villages entiers s'étaient réfugiés tant la population craignait la barbarie américaine.

Or, la barbarie dans *Level Five* surgit quand le jeu vidéo fricote avec le jeu de go et son art de sacrifier des territoires pour sauver le territoire principal. Un entretien permet d'expliciter l'enjeu, il est sous-titré en français mais dit en Japonais :

> Okinawa, pour l'armée japonaise, c'était perdu d'avance. C'était, dès le début, une défaite certaine, un combat de vaincus. Dans ce contexte de débâcle annoncée, ce fut une opération de sursis préparant pour l'après-guerre, le maintien du système impérial, une tactique de « pièce sacrifiée »[15].

Okinawa c'était donc le « *suteishi* », un terme du jeu de go, une pièce que l'on abandonne délibérément pour sauver le reste de la partie. On ne parle d'Okinawa que par rapport à l'île centrale du Japon. Okinawa doit protéger le Japon, c'est la pièce sacrifiée. Okinawa lieu et monde sacrifié, dans la cruauté. Effacer Okinawa c'est effacer les traces de la plus grande cruauté. L'histoire est plus cruelle qu'un jeu video ; l'histoire n'est pas un terrain de jeu, un plateau de go, un jeu vidéo. Ici, historiquement rien ne s'est passé normalement, logiquement, et quand Laura joue à refaire de la normalité, la requête est refusée par le jeu. Ici la logique n'est pas celle de l'intuition, elle est autre, celle du sacrifice de la population de l'île.

[14] Tanaka, 2005, pp. 86-88.

[15] Chris Marker (réal.), *Level Five,* documentaire-fiction, 1996, réplique de Chris, p. 4 du script du scénario [disponible en ligne]

Alors Laura comprend pourquoi les Japonais n'ont pas bombardé les Américains, il fallait que ces derniers s'attardent ici et fassent le travail de destruction de l'île, le travail du sacrifice. Mais comment comprendre les suicides collectifs ? Pourquoi se suicider quand on vit à Okinawa, la pièce sacrifiée ?

Laura rejoue l'Histoire et, pour comprendre l'Histoire d'Okinawa, il lui faut faire des retrouvailles avec le cinéma et notamment avec sa capacité à intriquer les âmes, celles des paysages et celles des femmes :

> Une petite île, pacifique, en dehors du monde, en dehors de l'Histoire, allait être choisie pour devenir le lieu de la bataille la plus sanglante de tous les temps. Une femme heureuse et qui aimait la vie allait être choisie pour rencontrer la mort. Je peux me reconnaître dans cette petite île, parce que ma souffrance la plus unique, la plus intime est aussi la plus banale, la plus facile à baptiser, alors autant lui donner un nom qui sonne comme une chanson, comme un film : *Okinawa mon amour*[16].

Cette fois, Laura a pris la place de la femme de Nevers et elle joue avec la mort, cette fois, elle va pouvoir apprendre et comprendre l'histoire de cette île et laisser Okinawa prendre la place d'Hiroshima. Elle va pouvoir faire des rapprochements entre Okinawa et les camps et dire que ce sont « les seuls lieux où l'on a continué de mourir une fois la bataille finie ».

> Ces habitants des îles, qui n'étaient même pas Japonais, voilà qu'ils se retrouveraient Japonais pour mourir. On ne tombe pas vivant aux mains de l'ennemi, c'est la honte[17].

Un entretien suit :

> L'armée nous avait dit qu'en cas de danger, c'est-à-dire si nous tombions sur l'ennemi, nous avions deux grenades. La première était pour l'ennemi et la seconde pour nous suicider. Telles étaient les consignes[18].

Le jeu permet alors de vivre l'histoire, ou de s'imaginer la vivre, mais c'est un détour vers le présent et les fameuses grottes d'Okinawa qui permet de tenter de sentir ce que ces gestes suicidaires, cette obéissance aux consignes a pu vouloir dire. Fabriquer le jeu, c'est rejouer l'histoire.

Mais rejouer l'histoire ne peut se faire qu'à partir du présent (fig. 3, p. 182) :

> Après plusieurs visites à Heiwa Dori, le marché couvert de Naha, on remarque quelque chose de particulier : il est tenu uniquement par des femmes. Elles ont toutes un rapport avec la guerre. Ce sont des veuves ou des orphelines, et quelquefois des survivantes. La plupart des petites filles de cette génération ont connu la mobilisation, la propagande, la

[16] *Ibid.*, réplique de Laura, p. 6 du script du scénario.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*, réplique de Kinjo Shigeaki, p. 6 du script du scénario.

> conviction qu'elles aussi devaient prendre leur part de la bataille. Les infirmières de Himeyuri Nôto en sont devenues le symbole. C'est le pèlerinage obligé des touristes à Okinawa. Il commence dans l'autocar par une chanson plutôt guillerette qui était leur chanson favorite… Ensuite les séances de photos… Et ces têtes qui se penchent sur ce qui a l'air d'être un simple trou dans la terre : c'est l'entrée de la grotte d'Himeyuri[19].

Fig. 3. — Une famille se penche sur la grotte où sont mortes des jeunes filles qui ont obéi et se sont donné la mort avant l'engagement de la bataille d'Okinawa. Photogramme du documentaire-fiction *Level Five*, Chris Marker (réalisateur), 1996

C'est ainsi l'industrie touristique qui vous fait déambuler du marché aux grottes, un lieu de mémoire obligé, une curiosité entre phénomène naturel et tombeau historique. Le jeu peut transformer la ritualité touristique en ritualité religieuse, veiller les morts. Au moins savoir ce qui leur est arrivé :

> À l'époque, troisième unité de chirurgie, au fond de laquelle sont mortes étouffées 46 jeunes filles lors de l'attaque finale, lorsque l'armée décida de dissoudre le corps des infirmières et les abandonna à elles-mêmes, entre les deux fronts, avec l'ordre de ne pas se rendre…

Le dispositif classique est là : un lieu de mémoire, un musée, des discours publics. Les formes prises par le jeu sont celles qui sont en fait disponibles dans tous les musées d'histoire des guerres, entre archives, installations artistiques et lieux d'expériences à l'anglo-saxonne. Le jeu condense ainsi l'essaim documentaire, l'essaim des sensations, l'essaim des savoirs et des débats déjà là, ainsi que l'essaim des stupéfactions possibles.

[19] *Ibid*., réplique de Chris, p. 9 du script du scénario.

> Au musée voisin, on a construit un diorama de la grotte, avec son et lumière. À côté, la salle de requiem où sont accrochées les 206 photos des élèves et professeurs de l'école normale d'Himeyuri, et sur les pupitres, des témoignages des survivantes. Comme on pouvait s'y attendre, on a polémiqué sur le choix de ce lieu symbolique : a-t-on donné une trop grande place à ces filles qui appartenaient à l'élite d'Okinawa au détriment de tant d'autres inconnues ? Comme s'il y avait des privilégiés du martyr ! Une raison de tristesse supplémentaire, ces compétitions de la mémoire : mes morts sont plus morts que tes morts. Nous avons connu ça nous aussi. Le jeu n'en avait retenu qu'une chose : les visages. C'est d'ailleurs suffisant.

La concurrence des victimes telle qu'elle s'est déployée en Europe devient une porte d'entrée pour entrer en Asie. Mais cette porte d'entrée de la raison sensible ne suffit pas, il faudrait aussi engager son corps (fig. 4) :

> Mais pour comprendre ce qui s'est passé là, il faut descendre dans une de ces grottes, avec des cordes et une torche, et puis éteindre la torche, essayer de s'imaginer qu'on est une fille de 15 ans, qu'on est dans l'obscurité entre les cadavres qui se décomposent et les blessés qu'on ampute sans anesthésie, qu'on entend le petit bruit que font les asticots dans la chair encore vivante, et puis d'autres bruits, les cris des agonisants, ceux des affamés qui réclament qu'on fasse cuire les bras et les jambes des amputés. Ouais ! On peut essayer d'imaginer tout ça. Et aussi l'attente de la fin la plus probable, la liquidation au lance-flamme[20].

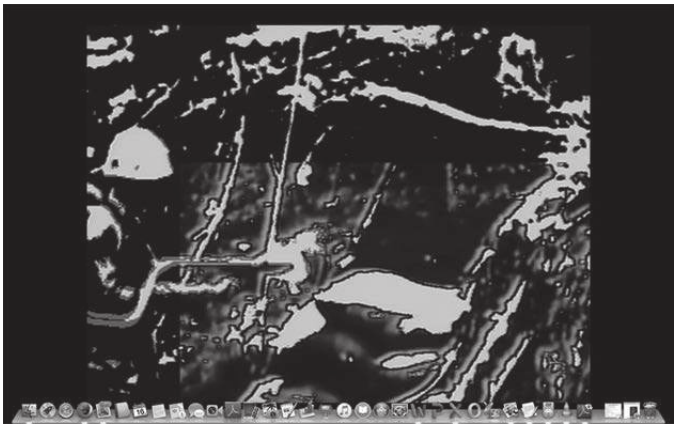

Fig. 4. — Dans le jeu vidéo, un soldat américain vide un lance-flammes dans une grotte. Photogramme du documentaire-fiction *Level Five*, Chris Marker (réalisateur), 1996

[20] *Ibid*., réplique de Chris, p. 10 du script du scénario.

Le jeu a pris des accents gores, plus encore que dans toute reconstitution de musée, mais il continue à devoir mettre à contribution l'imagination, celle des odeurs en particulier ; ici, pas de sensations acides artificielles, l'acide est mental, un acide dont témoignent les images car c'est aussi ce que disent les images dans *Level Five*.

> Un jour les dames du marché de Heiwa Dori seront des marchandes comme les autres. D'ici là, elles veillent sur la mémoire d'Okinawa. Ce sont des gardiennes de tombeau[21].

Voilà : la chose est dite, l'histoire et ce jeu doivent offrir un tombeau à l'instar des grottes. Le personnage principal risque d'en mourir, elle en pleure. Elle le sait. On en meurt de vouloir savoir et de vouloir dire. Sarah Kofman n'est pas loin. Cette fille de rabbin qui s'était suicidée peu après avoir fait son autobiographie de petite fille juive cachée et dont la famille avait été exterminée. Spécialiste de Freud et de Nietzsche.

L'histoire n'est plus un jeu, mais un tombeau. L'histoire fait mourir deux fois, elle fait mourir ceux qu'elle piège dans son effectivité, et ceux qui racontent sa violence, sa cruauté.

Mais l'enquête doit continuer : comment expliquer que les Okinawaiens aient écouté de telles consignes, aient obéi ? C'est alors l'histoire du colonialisme qui doit être convoquée.

Une histoire bien racontée, non plus dans *Level five* mais dans le dossier paru dans la revue *Vacarme* en 2005.

Là encore, ce qui frappe ce sont les passages, passages opérés par l'histoire du colonialisme entre là-bas et ici. A Okinawa, la langue perdue des Okinawaiens transforme le regard porté sur le paysage :

> Sous la férule de l'institutrice enthousiaste, nous apprenions la sonorité variée de la langue standard. Au risque d'être emphatique, je dirais que les paysages ont changé avec la sonorité des mots. Au début, la confusion qui accompagne les choses transcrites et décryptées domine ; mais elles sont bientôt incorporées et prennent part au paysage habituel. Ainsi, il nous est immédiatement devenu impossible de nous rappeler la prononciation des mots avant sa rectification[22].

Ainsi parle Yasuhiro Tanaka. L'imaginaire porté par la langue fait rêver les enfants à une restitution de l'île au Japon ancestral et, « si l'on restitue, alors il neigera même à Okinawa[23] ». Nous sommes après 1945, bien après parfois, mais

> c'était aux images d'un bel ancien Japon qu'il fallait s'identifier. La position du contemplateur était déterminée par un dispositif d'identification à un point du passé — aussi imaginaire fût-il — depuis lequel

[21] *Ibid*.

[22] Tanaka, 2005, p. 86.

[23] *Ibid*., p. 87.

> l'avenir serait désormais contemplé. Régresser sur l'axe temporel pour combler la distance spatiale : ce fut la voie ouverte aux enfants d'Okinawa pour parvenir au Japon, pour devenir des Japonais. On construisit d'abord une véritable fiction mythologique, celle de la « mémoire d'un seul peuple », commune à Okinawa et au Japon[24]…

On effaça des consciences enfantines les paysages que la langue de l'île symbolisait. C'est d'abord dans la langue que les trous de mémoires se fabriquent. Comment savoir même après la bataille d'Okinawa ce que veut dire être d'Okinawa ?

Une pièce de théâtre intitulée *Pavillon de l'Humanité* (Jinruikan), raconte une histoire de « zoo humain[25] ». Satoshi Ukai nous l'a décrit :

> Un couple d'Okinawans, exposé au public supposé japonais, se voit menacé par un « dompteur ». Tour à tour, celui-ci prétend expliquer, à coups de préjugés raciaux, leurs « traits ethniques », leur donne à apprendre ce que veut dire « être japonais », et tue l'enfant de la femme dans la grotte. Tout en restant « dompteur », il se métamorphose donc en enseignant, en officier, en policier, etc., conduisant ainsi à se demander s'il n'est pas lui-même un homme d'Okinawa qui aurait poussé la voie de l'assimilation jusqu'à son terme. Le couple jouant lui aussi alternativement plusieurs rôles, cette pièce raconte une histoire d'Okinawa à l'époque moderne, dans une étonnante condensation à la fois amère et cocasse[26].

Derrière le théâtre, il y a des faits. Seishin Chinen, l'auteur de la pièce, ne l'a pas inventée ex nihilo. Un véritable zoo humain a été construit en 1903 à Ôsaka. Deux femmes d'Okinawa, figurées par le couple de la pièce, ont été exposées à côté d'autres pauvres gens qui « représentaient », qui l'Aïnou, qui le Coréen, qui le Chinois, qui le Taïwanais, etc. Ces peuples étaient alors colonisés ou opprimés par l'Empire du Soleil Levant. Pour appartenir au camp des voyeurs et être du bon côté de la scène de ce dispositif raciste, les Japonais avaient déporté leur histoire du côté de la modernité occidentale. Or ce qui se joue là, est le rapport que chacun entretient avec son propre passé et sa propre histoire :

> Les Américains n'ont d'autre passé que le nôtre (européen) ; ils y tiennent, à travers nous, par des fils extrêmement ténus. Même malgré eux, leur influence va nous envahir et, si elle ne rencontre pas d'obstacle suffisant, leur ôtera leur peu de passé, si l'on peut s'exprimer ainsi, en même temps qu'elle nous privera du nôtre. De l'autre côté l'Orient s'est accroché obstinément à son passé jusqu'à ce que notre influence, moitié par le prestige de l'argent, moitié par celui des armes, soit venue le déraciner à moitié. Mais il ne l'est encore qu'à moitié. Pourtant l'exemple

[24] *Ibid.*, p. 88.

[25] Ukai, 2005, p. 93.

[26] *Ibid.*

> des Japonais montre que quand des Orientaux se décident à adopter nos tares, en les ajoutant aux leurs propres, ils les portent à la deuxième puissance[27].

À suivre Satoshi Ukai, le sens des suicides à Okinawa s'éclaire. Ils pourraient bien être des effets du colonialisme, tare occidentale portée à la deuxième puissance.

L'intrication des histoires, la puissance des passages entre l'Orient et l'Occident s'explicite ainsi. Ce n'est plus loin, Okinawa. C'est ici, près de chez nous, hier seulement. La fin de la commune humanité. La possibilité d'en mourir quand on cherche à comprendre cette histoire et à la dire. L'histoire d'une perte, d'une défaite, la perte de l'humanité comme condition, perte d'humanité à constituer, à désirer, à protéger.

C'est pourquoi Laura convoque alors ce qui peut être sauvé de l'humanité du joueur, de celui qui tente de reconstituer l'histoire. Celui qui doit, sur cette histoire oubliée, refoulée par les Japonais, redonner la possibilité d'une mémoire vive, mais en même temps parfaitement rafistolée.

> Tu sais quoi ? Quand j'ai commencé à suffoquer, à littéralement suffoquer au milieu de toutes ces horreurs où tout le monde persécute tout le monde, j'ai mis un flag dans le programme et quand on passera par là, une citation sortira. Tant pis pour ceux qui ne verront pas le rapport. Tu la connais d'ailleurs, c'est celle que j'avais mise dans le petit Keepsake où je garais quelques phrases en réserve pour les mauvais jours. Prévoyante ! C'est la grande admonestation de rabbi Huna et je suis pas tellement sûr que beaucoup de gens peuvent la comprendre, celle qui dit : « Dieu est toujours du côté de qui est persécuté. On peut trouver un cas où un juste persécute un juste et Dieu est du côté du persécuté. Quand un méchant persécute un juste, Dieu est du côté du persécuté. Quand un méchant persécute un méchant, Dieu est du côté du persécuté. Et même quand un juste persécute un méchant, Dieu est à côté de celui qui est persécuté »[28].

Laura « suffoque », ne peut plus parler tellement ça la prend à la gorge. Or ce verbe n'a rien d'anodin, il est ce qui permet de décrypter la présence de cette étrange parole rabbinique annoncée comme difficile à comprendre. Sarah Kofman est fille de rabbin et elle utilise ce verbe pour parler de Maurice Blanchot et Robert Antelme dans un livre paru en 1986, et intitulé justement *Paroles suffoquées*[29]. Elle avait été l'élève de Deleuze qui, un an avant ce suicide, affirmait : « Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien », « Croire, non pas à un monde meilleur, mais au lien de l'homme et

[27] *Ibid*.

[28] Chris Marker (réal.), *Level Five*, documentaire-fiction, 1996, réplique de Laura, p. 7 du script du scénario.

[29] Kofman, 1986.

du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé : 'Du possible, sinon j'étouffe' »[30]. Or, ce que le jeu essaye de faire c'est de reconstituer non seulement une bataille, mais aussi un monde. Car un monde, comme le dit Foessel, n'est pas l'ensemble des choses mais ce qui leur assigne un sens et permet d'en user (« *mundus* » : « propre à »)[31].

Aucune philosophie de l'histoire ne peut nous sauver ; toutefois, au moins faudrait-il inventer un monde ouvert, fidèle à son inachèvement constitutif. Déjà Hannah Arendt avait affirmé que « les seuls à croire encore au monde sont les artistes et les écrivains[32] », au cours des années cinquante dans les brouillons de *Qu'est-ce que la politique* ? (fig. 5).

> Laura avait compris que le jeu ne servirait jamais à refaire l'Histoire. Il se contenterait de la répéter en boucle, avec une obstination méritoire et probablement inutile. Mémoriser le passé pour ne pas le revivre était une illusion du XX^e^ siècle. Elle en parlait maintenant avec détachement, comme si elle avait atteint une limite. Au-delà, le jeu ne lui appartenait plus, ni l'Histoire. J'ai su qu'elle passait des nuits dans la conversation avec les masques. Je lui demandais ce qu'elle cherchait. Elle répondait : « *Level Five*, bien sûr ! », sur un ton qui me faisait croire qu'elle allait mieux, que pour elle au moins, la guerre était finie. Et bien sûr, je me trompais[33].

FIG. 5. — Savoir et voir à Okinawa. Photogramme du documentaire-fiction *Level Five*, Chris Marker (réalisateur), 1996

[30] DELEUZE, GUATTARI, 2003.

[31] FOESSEL, 2012.

[32] ARENDT, 2014.

[33] Chris Marker (réal.), *Level Five*, documentaire-fiction, 1996, réplique de Chris, p. 15 du script du scénario.

Laura meurt car pour elle la guerre ne pouvait pas finir et qu'aucun monde de fait, ne redevenait habitable. L'interface du jeu dans le film de Chris Marker conduit à proposer une histoire qui ne se montre qu'en cours de déchiffrement, dans une écriture lecture où le sens du jeu n'apparaît qu'en jouant. « L'histoire en appelle à l'histoire[34] » disait Sartre. Le jeu comme praxis devient ici le symbole d'une condition historique sans issues. Rappelons que les bases américaines n'ont jamais quitté le territoire d'Okinawa depuis cette défaite.

On aura compris que l'histoire ici n'est faite que de relations, et que parler des paysages japonais vus par Alain Resnais et Chris Marker, c'est bien parler des paysages européens. Les paysages japonais sont alors des paysages européens. C'est ce que dit aussi Chris Marker :

> Avec Okinawa, les Japonais jouent à leur *suteishi*, leur pièce sacrifiée. L'idée est qu'on fera payer si cher aux Américains la prise du dernier archipel qu'ils reculeront devant le carnage d'un débarquement sur l'île principale et qu'une négociation de paix sera possible. La réalité : c'est un argument décisif pour les partisans de la bombe atomique. Sans la résistance d'Okinawa, il n'y aurait pas eu Hiroshima et toute l'histoire du siècle aurait été différente. Ce qui veut dire que jusque dans leurs détails, nos vies ont été façonnées par ce qui s'est passé là, sur cette petite île, entre le moment où Kinjo a tué ses parents et celui où le général Ushijima s'est donné la mort [35].

Pour larguer la bombe atomique, les Américains eurent besoin de la base aéronavale d'Okinawa. Elle leur servit également pour toutes les guerres menées dans cette région durant le deuxième vingtième siècle. Ils y sont toujours. Les paysages d'Okinawa sont aussi des paysages américains.

À Okinawa, on ne veut plus être Japonais, et l'on ne veut plus que le territoire soit américanisé. Mais les querelles sur l'histoire, son écriture et son déchiffrement demeurent et la guerre continue.

[34] Sartre, 1984.

[35] Chris Marker (réal.), *Level Five*, documentaire-fiction, 1996, réplique de Chris, p. 15 du script du scénario.

MADRID 1926-1936: DE LA MONCLOA-FLORIDA AL ESCENARIO BÉLICO ACCIDENTAL

Javier Ortega Vidal – José Luis González Casas
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid

Con el objetivo de servir como marco de referencia espacial al tema de las jornadas, la finalidad de esta aportación se establece en conformar el ámbito de la Ciudad Universitaria de Madrid en los inicios de la Guerra Civil. Para ello se revisa el proceso de transformación que, a lo largo de una década, convirtió una idílica referencia paisajística que englobaba diversos usos (docentes, asistenciales y lúdicos), en el dramático escenario de muerte y destrucción que durante treinta meses asoló el norte de la ciudad.

En el Madrid actual, la palabra «Moncloa» resulta curiosamente polisémica; sin duda predomina su componente política como residencia del Presidente del Gobierno, seguida tal vez por su dimensión administrativa de carácter municipal y por las alusiones al transporte, quedando en planos más relegados sus referencias a la geografía o la historia y, la que aquí nos ocupa preferentemente, a su dimensión universitaria. Por el contrario hoy, en la misma ciudad, la palabra «Florida» no significa casi nada; tan solo al anteponer el artículo «la» comienzan a aparecer ecos secundarios de alusión a lugares que, en general, no corresponden con su raíz histórica. Asociar pues la Moncloa-Florida o, lo que sería lo mismo, La Florida-Moncloa, es un juego de palabras que trata de sugerir el recuerdo de un estado del ámbito noroccidental de Madrid en un tiempo concreto. Este lugar, supuestamente idílico por sus características topográficas y vegetales, se transformó radicalmente a causa de un doble motivo: por la implantación de la Ciudad Universitaria (1927-1936) y, acto seguido, por ser el escenario de un importante episodio de muerte y destrucción en la Guerra Civil (1936-1939).

El objetivo o alcance limitado de esta aportación se centra en el ensayo de observar el proceso de conformación de este lugar hasta llegar a las transformaciones antes aludidas, que no serán objeto de una atención específica en lo que a la Ciudad Universitaria ni a la guerra se refiere, sino en algunos aspectos de la primera fase hasta 1936. De esta manera la fecha inicial de 1926, más que a un año concreto, intenta referirse a un estado alcanzado a lo largo de algo más de medio siglo de pequeñas y sucesivas modificaciones del ámbito espacial que pretendemos observar. Ya que este fragmento de Madrid ha experimentado drásticas transformaciones y que, a nuestro entender, el conocimiento de su

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 189-202.

conformación original resulta un tanto difuso, nos centraremos en revisar y esbozar su proceso de gestación en el tiempo, intentando comprender y transmitir los rasgos básicos del mismo.

La aproximación metodológica que pretendemos realizar se basa en el entendimiento conjunto de los órdenes o relaciones entre el espacio y el tiempo, centrados en la noción de la «existencia» de los elementos constitutivos de un determinado ámbito espacial, que nunca permanece estático sino que experimenta constantemente transformaciones. Desde este enfoque, el espacio se podría entender en cada momento como el orden de las coexistencias simultáneas, mientras que el tiempo se podría enfocar como el orden de las existencias sucesivas, incorporando en ello tanto su inicial construcción como su destrucción. Esta premisa supone que la consecución del objetivo antes aludido implica un proceso secuencial, en el que cada momento requiere el conocimiento previo del estado anterior, estableciendo a su vez la base necesaria para el siguiente desarrollo (fig. 1).

Fig. 1. — Estudio y planimetrías comparadas de José Luis González Casas, Leyre Mauleón Pérez y Jara Muñoz Hernández, 2015

© J. L. González, L. Mauleón y C. Rodríguez.

Nuestra base de partida será así la posesión real de la Florida a mediados del siglo XIX, en el que la Moncloa no era sino una pequeña parte del amplio conjunto. Dejando a un lado el proceso histórico de conformación de estas posesiones y sus antiguos elementos hasta esta fecha, ya analizado por otros autores[1], trataremos de centrar prioritariamente la atención en las relaciones entre la posesión real y la ciudad.

Nuestro primer tramo temporal se establece en el lustro que transcurre entre 1855 y 1860. Su argumento central es el proyecto de ensanche de la ciudad, cuya traza y desarrollo inicial se deben al arquitecto e ingeniero sevillano Carlos María de Castro (1810-1893). Gracias a la cartografía histórica podemos contemplar el estado de este ámbito, ocupado en gran medida por la posesión real de la Florida; ceñida en su costado occidental por el río Manzanares, con su

[1] Chías Navarro, 1986; Fernández Talaya, 1999; González Cárceles, 2009.

ribera izquierda ocupada por los viveros municipales y el adyacente camino de El Pardo, comenzaba desde el sur en la montaña del Príncipe Pío, ensanchándose progresivamente hacia el norte hasta alcanzar las tapias de El Pardo y la antigua posesión municipal de la Dehesa de la Villa. Su costado oriental se ceñía a la ciudad con el límite del camino de San Bernardino, antigua vía que desde 1572 conducía al convento franciscano que, tras su desamortización, pasó a convertirse en asilo por Real Orden de 3 de agosto de 1834. Nos encontramos así ante una gran cuña de terreno propiedad de la Corona con escasa utilidad y rendimiento económico, que tan solo presentaba en su centro la fábrica de porcelana conocida como «Casa de la China» y unas explotaciones agropecuarias denominadas «Casa de Labor» que se situaban anexas al pequeño palacio de la Moncloa (fig. 2).

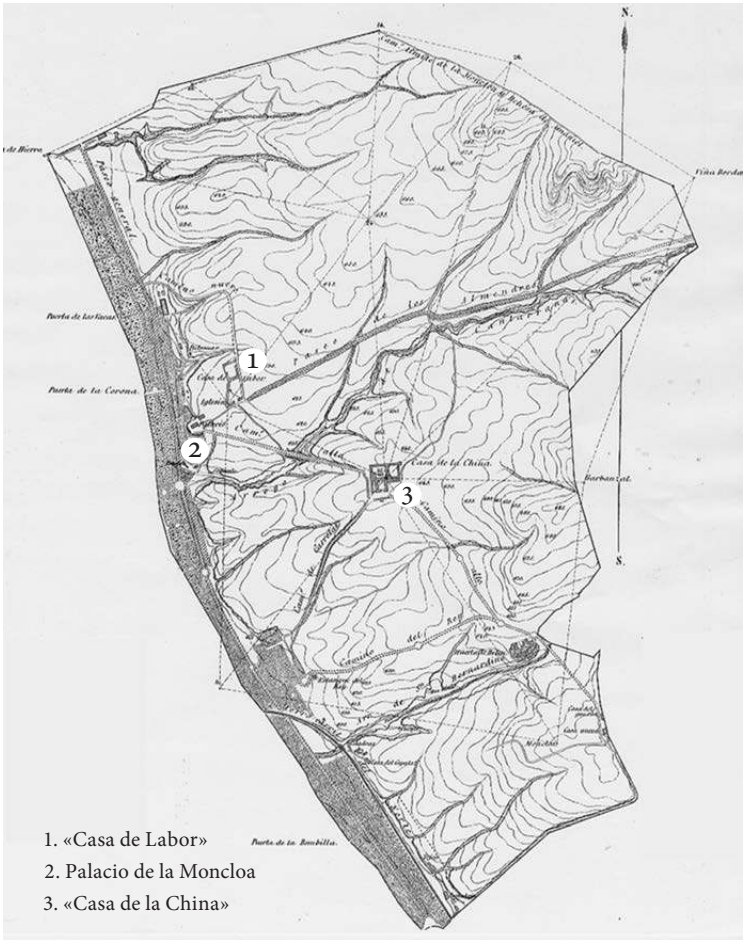

Fig. 2. — Parcelario urbano de la Junta General de Estadística (1861-1870)
[CC BY 4.0 ign.es]
© Instituto Geográfico Nacional.

Esta gran parcela será excluida de la planificación prevista por el proyecto de ensanche de la ciudad aprobado en 1860; el tono anaranjado de la gran orla de calles y manzanas proyectadas que envuelven el perímetro de la ciudad antigua no invadirá el tono agrisado que refleja el estado actual de la urbe y sus contornos. Tan solo al plantearse el nuevo límite general de la ciudad, el foso del ensanche, el tono anaranjado invade y fracciona virtualmente la real posesión, deteniéndose abruptamente al llegar al río. Frente a lo que refleja la cartografía del ensanche, la dinámica de lo real actuará rápidamente; de esta manera, una primera sección meridional de la posesión, desgajada precisamente al sur del primitivo Paseo de Ronda, será enajenada para empezar a crear desde 1857 un ensanche paralelo al desarrollo oficial, en lo que se conocerá más adelante como el barrio de Argüelles.

Entre 1865 y 1869 se suceden una serie de acontecimientos políticos que van a repercutir intensamente en el devenir de La Florida-Moncloa: la Ley del Rasgo de 1866, la caída de Isabel II y la revolución de 1868 van a significar la cesión de la finca al Estado, ocupándose de su gestión el Ministerio de Fomento. De esta manera, el 28 de enero de 1869 se decreta el traslado y asentamiento de la Escuela General de Agricultura a la posesión de la Florida; la sede principal de la Escuela, hasta entonces situada en la posesión de la Flamenca en Aranjuez, se establecerá en las antiguas instalaciones de la fábrica de la China, incorporando progresivamente el conjunto de edificaciones formado por el palacete de la Moncloa y la Granja anexa. Se iniciará así una secuencia de cambios en el entorno y las edificaciones, creando campos de prácticas de cultivos e instalaciones para acoger a las instituciones docentes y de investigación que irán apareciendo: en 1875 la Estación Agronómica Central, en 1881 el Instituto Agrícola de Alfonso XII y en 1882 el Museo Agronómico Nacional[2]. Por aquellas fechas, el conjunto de facultades y escuelas se encontraban diseminadas en distintos edificios y lugares de Madrid en lo que podríamos enunciar como la «Universidad en la Ciudad»; la ocupación docente de la Florida va a establecer un precedente y premonitorio uso docente e investigador sobre el futuro solar de la «Ciudad de la Universidad» (el falangista).

Con los profesores y estudiantes agrónomos como primeros pobladores universitarios del recinto, atendamos nuevamente a la dinámica urbana del entorno próximo. A finales de 1883 se concluye la construcción de la Cárcel Modelo de Madrid según el proyecto de Tomás Aranguren (1828-1900). Este hito edificatorio, potente y un tanto siniestro a la par, marcará una importante impronta en el lugar tanto en lo que se refiere a su evolución urbanística como en los hechos desarrollados en la Guerra Civil. Centrándonos en lo primero, su presencia señalará el remate de la segunda expansión hacia el norte del barrio de Argüelles, progresivamente ocupado por las edificaciones particulares[3]. A su vez, la entrada principal, orientada hacia el noreste, comenzará a generar

[2] Cartañá i Pinén, 2007.

[3] Díez de Baldeón, 1993.

a modo de plaza un remate final de la calle de la Princesa. Frente a nuestra percepción actual del lugar como salida norte de Madrid, este punto se podría entender entonces como un fondo de saco, en el que bien se accedía a la cárcel, al asilo de San Bernardino o a la Escuela de Ingenieros Agrónomos. La salida y comunicaciones con el norte de la ciudad se establecían por entonces próximas y paralelas al río Manzanares en ambas márgenes.

Consolidada progresivamente la zona durante el decenio siguiente, la nueva aportación edificatoria va a insistir en el uso asistencial. De esta manera, al norte del triángulo ocupado por el asilo de San Bernardino, y ligeramente separado del mismo, se va a producir una nueva cesión de terreno para el asilo de Santa Cristina. Este será promovido por Alberto Aguilera y proyectado por los arquitectos Mariano Belmás (1850-1916) y Miguel Mathet (1849-1909). El nombre se debe a la reina gobernadora María Cristina, quien, en unión de su hijo Alfonso XIII, se considerarán protectores de la institución. El proyecto de 1894, que más bien parece un ejercicio abstracto sobre un plano, constaba de un amplio conjunto de pabellones que se asentarán dificultosamente sobre una ladera de considerable pendiente. Este ambicioso programa de una pequeña ciudad se construirá progresivamente a lo largo de los años, incorporando usos diversos y estilos variados, de tal manera que la iglesia inicial de aspecto neogótico se construirá finalmente con un estilo seudoclasicista de no fácil definición.

A la iniciativa de Alberto Aguilera se debe igualmente el comienzo del proyecto del parque del Oeste, que tal vez habría sido mejor llamar Noroeste; iniciado en 1893, sobre la vaguada del arroyo de San Bernardino, tardaría cierto tiempo en consolidarse mediante caminos, plantaciones e hitos monumentales en una primera fase que finalizaría en 1905, siguiendo las directrices iniciales del jardinero municipal Celedonio Rodrigáñez. Entre 1906 y 1914 se desarrollaría una segunda fase hacia el actual paseo de Rosales, comandada desde 1910 por el jardinero municipal Cecilio Rodríguez. Esta aportación será de especial relevancia en la caracterización ambiental de la zona, contribuyendo a la atractiva sutura entre la ciudad y el conjunto de usos y elementos edificados que se iban agregando.

Otro ejemplo de ello, casi coincidente en el tiempo, lo constituiría el asentamiento del Instituto Rubio, al que el 16 de septiembre de 1896 se le cedieron unos terrenos situados a media ladera entre los asilos de San Bernardino y Santa Cristina. El Instituto de Terapeútica Operatoria, creado en 1880 en el cercano Hospital de la Princesa por Federico Rubio (1827-1902), se asentará en el lugar como Instituto de Técnica Quirúrgica y Operatoria, unido a la Escuela de Enfermeras de Santa Isabel de Hungría, estableciendo un importante precedente de aplicación, investigación y docencia médica en la zona. El proyecto del conjunto y los pabellones iniciales se deben al arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura Manuel Martínez Ángel (1865-1933), cuyo hermano Antonio era el cardiólogo de la institución[4]. Aunque un tanto tangencial a

[4] Vázquez de Quevedo, 2005.

nuestro discurso, conviene anotar aquí el asentamiento de la pequeña industria El Laurel del Baco en la plaza de la Moncloa, según proyecto de Ginés Moreno iniciado en 1898.

De esta manera, hacia el año 1900, se habría conformado entre la Cárcel Modelo y la Escuela de Agrónomos un pintoresco conjunto al que rápidamente se le adjuntaron nuevos elementos. El primero de ellos, un tanto exótico y ajeno a los usos establecidos en la zona, sería el Campo de Tiro Nacional; aunque se conocen pocos datos sobre ello, parece que en 1900 se celebró un concurso en el linde norte del asilo de Santa Cristina, que abandonó su carácter itinerante por la geografía española para asentarse definitivamente en el lugar, al tiempo que se iban consolidado sus peligrosas instalaciones, que estuvieron en funcionamiento hasta 1936. Escorando tendenciosamente los argumentos temáticos, a partir de esta fecha y durante cerca de tres años, el «campo de tiro» se extendería dramáticamente a casi todo el recinto.

Volviendo a los inicios del siglo xx, y aunque ya figura una promesa de cesión de terrenos en el plano editado en 1900, es el 2 de octubre de 1906 cuando una real orden establece la dotación presupuestaria para la construcción del edificio que albergaría la sede del Instituto de Sueroterapia, Vacunación y Bacteriología, que hasta entonces tenía su sede en la calle de Ferraz nº 11. En relación inicial con Ramón y Cajal (1852-1934), desde 1911 cambiará su denominación por la de Instituto de Higiene de Alfonso XIII; la fase constructiva del edificio se desarrollará entre los años 1908 y 1913, inaugurándose definitivamente en 1914. A diferencia del uso militar del anterior, la presencia de este nuevo edificio parece más acorde con el carácter de la zona, resonando en cierta medida con el Instituto Rubio en su componente médica innovadora.

Para aumentar un tanto el carácter variopinto del conjunto que aquí consideramos, habría que referirse también a la nueva presencia del edificio conocido como la Parisiana; establecido en 1906 sobre una cesión de terreno a la Sociedad Franco-Española de Hoteles, introduce en la zona un nuevo uso festivo y lúdico. Una amplia construcción con aspecto de caserío vasco, situada entre los asilos y el Instituto Rubio, e inaugurada el 25 de mayo de 1907, albergaría un restaurante y merendero ligado a un espacio al aire libre al que se añadiría en 1908 un escenario proyectado por Manuel Álvarez Naya para música y baile, que se utilizaría también para proyecciones cinematográficas. El acceso al conjunto se establecía en una pequeña glorieta presidida por el grupo escultórico de Daoíz y Velarde, gestado en Roma por Antonio Solá en 1822 y allí presente desde 1901 hasta 1931.

Este goteo constante de cesiones de terrenos, ocupados por usos diversos, se va reflejando en los sucesivos testimonios de la cartografía oficial. Hay que destacar la atractiva cartografía del conjunto de la antigua posesión producida por el Instituto Geográfico en la primera década del siglo xx; una imagen general es la que corresponde al ya denominado barrio de Moncloa que aparece con el nº 7 de los pertenecientes al distrito de Palacio, a su vez el nº 9 del conjunto de la ciudad. Se trata de una edición por barrios a la escala de 1:5000, tratada con llamativos tonos cromáticos y que se podría fechar en torno a 1905. Unos años

más tarde, hacia 1909, se concreta el documento manuscrito que abarca el conjunto del distrito de Palacio a la escala de 1:2000, compuesto de 30 hojas de 700 x 500 mm. Esta atractiva cartografía parece el producto de una actualización regularmente producida por el Instituto desde los años sesenta del siglo anterior y que servirá de base en el futuro, tanto para el proyecto de la Ciudad Universitaria como para el concurso convocado en 1929 para la extensión de la ciudad.

Es probable que este documento sirviera para la inmediata síntesis procurada por el plano firmado en 1910 por el arquitecto e ingeniero militar Pedro Núñez Granés (1859-1944), técnico municipal desde 1897 y director de Vías Públicas desde 1903. Este plano editado (fig. 3) es la base de su propuesta de desarrollo urbano conocida como «Ensanche del Ensanche», que no llegó a concretarse en los términos planteados. De cualquier modo, además de contemplar la progresiva consolidación de la zona, hay que llamar la atención sobre la línea discontinua que ciñe por el norte el asilo de Santa Cristina a través del Campo de Tiro; esta débil sugerencia es la «actualización» ligeramente rectificada del cierre del Ensanche por el norte, que de nuevo se estrella contra el río en un gesto sin concreción. Al menos, frente a lo que se grafiaba en el plano de 1900, la traza de esta vía evitaba el cruce por el Instituto Rubio y el asilo de Santa Cristina, recién construidos por aquel entonces.

Fig. 3. — Plano de Pedro Nuñez Granés, 1910 (detalle)

© Archivo de Villa de Madrid, Biblioteca Digital Memoria de Madrid (www.memoriademadrid.es).

La década que transcurre hasta los años veinte no conoce nuevos asentamientos, salvo el cambio de uso del palacete de la Moncloa y el conjunto de los jardines del Barranco, cedidos en decreto del 23 de octubre de 1918 a la Sociedad de Amigos del Arte. Este hecho significará una remodelación del conjunto que será reseñada en la correspondiente publicación[5]. El resto de los elementos hasta aquí consignados seguirían ampliando y consolidando sus instalaciones de manera progresiva. En este sentido, conviene reseñar también el inicio de la construcción de la fábrica de perfumes Gal en las inmediaciones de la plaza de la Moncloa, abordada en 1915 según el proyecto del arquitecto Amós Salvador Carreras.

Frente a la escasez de nuevos asentamientos en los últimos años de la historia aquí considerada, en 1920 coinciden tres nuevas cesiones de terreno que van a resultar importantes en la caracterización de la zona[6]; de esta manera, el 17 de abril se cede una parcela al Estado francés, el 27 del mismo mes otra cesión de 1,1 ha para el Colegio de Huérfanos Ferroviarios y el 30 de diciembre se acotan 8,41 ha para el asentamiento de la Facultad de Medicina y Hospital Clínico. Los usos culturales y docentes adquieren así un notable impulso que señalará el preludio de su próximo destino universitario. En lo que aquí concierne, interesa destacar la apresurada respuesta a la atención médica que conoce una primera y urgente acogida a los heridos de la campaña de África en 1921 mediante la implantación de quince pabellones semi-prefabricados, los Dockers, situados en la trasera oriental del asilo de Santa Cristina y el Instituto Rubio. Aprovechando el antiguo solar de San Bernardino, el arquitecto Javier de Luque redactará en 1925 un esforzado y tortuoso proyecto de Facultad de Medicina que conectaba la plaza de la Moncloa con los pabellones antes citados; afortunadamente su propuesta no trascendió del papel.

Por el contrario, la cesión de terreno al Estado de Francia se concretó en el edificio conocido como Casa de Velázquez, construido progresivamente por fases hasta su inauguración en 1928. En paralelo a este proceso, la colindante sede de la Escuela de Agrónomos abordó desde 1923 la reconstrucción integral de su edificio principal a partir del proyecto redactado por Carlos Gato Soldevilla. Para finalizar esta relación de edificios con usos docentes y de asistencia médica, hay que referir las escuelas municipales Pérez Galdós, comenzadas a construir en 1924 cerca de la plaza de la Moncloa según el proyecto de Antonio Flórez y, próximo al anterior, el pabellón de oncología del Instituto Rubio, ya en uso en 1929; este edificio también aparece denominado como Instituto Príncipe de Asturias, y se ejecutó según el proyecto del arquitecto Baltasar Hernández Briz.

Descrita la progresiva sedimentación de edificios y usos en la antigua posesión hasta el primer cuarto del siglo xx, y antes de referir sintéticamente los hechos esenciales de la implantación de la Ciudad Universitaria a partir de 1927, conviene alejar la mirada intentando una aproximación a la zona desde

[5] Ezquerra del Bayo, 1929.

[6] Fernández de Sevilla, 1993.

una cierta perspectiva urbana general en relación con las infraestructuras del transporte. Desde este punto de vista conviene resaltar la temprana presencia de las líneas del tranvía, que desde su inicial servicio a esta zona periférica, cuya terminal se establecía en la Escuela de Agrónomos (9 de julio de 1905), había dilatado su asistencia hacia el norte hasta alcanzar el nuevo término de Puerta de Hierro (24 de noviembre de 1916, línea 41 Santo Domingo-Puerta de Hierro). El servicio brindado por este medio de transporte estaba marcado por un importante sesgo lúdico o de disfrute de las privilegiadas riberas del río Manzanares. Como ya hemos observado, la salida norte de la ciudad por carretera era la continuación de la avenida de Valladolid, que discurría en paralelo al río acompañada por la atractiva secuencia vegetal de los viveros municipales. Pocas veces ha sido resaltado que, en julio de 1927, esta salida norte de la ciudad fue radicalmente transformada por acuerdo municipal, al aprobar el proyecto firmado por el arquitecto Julio Martínez Zapata. Este proyecto marcaba una clara directriz, en la que la nueva avenida proyectada apostaba decididamente por cambiar la antigua vía ribereña por una nueva salida que enlazaba el eje de la calle de la Princesa, a través de la plaza de la Moncloa, con la referencia de la Puerta de Hierro. Aunque en su concreción formal el proyecto presentaba ciertas carencias, con extraños y anacrónicos tridentes faltos de correspondencias con la estructura urbana existente, lo esencial de su argumento se llevó a cabo de otra manera.

En efecto, y como resulta de sobra conocido, unos meses antes, en mayo de 1927, se había constituido la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria. Entre esta fecha y noviembre de 1928 la dinámica iniciada produjo el primer proyecto del conjunto, liderado en su propuesta formal por Modesto López Otero. Ya que este tema ha sido reiteradamente tratado[7] y, como ya advertimos, no es objeto específico de nuestra atención, tan solo queremos resaltar algunos aspectos en relación con el enfoque aquí planteado. En primer lugar, el esquema básico de la propuesta aprobada —según parece la que correspondía a la cuarta de las presentadas a la Junta Constructora—, se puede describir de manera muy sintética apoyándose en dos de los dibujos iniciales conservados. El primero de ellos es un esquema de vías de circulación del conjunto de la ciudad (fig. 4, p. 198) en el que, en su margen superior izquierdo, se observa a través de la zona sombreada, correspondiente a la Ciudad Universitaria, la integración del nuevo eje de salida de la ciudad al que nos hemos referido; a pesar de su pequeña escala, se integra además el planteamiento definitivo del cierre en falso de la ronda del ensanche. Desde una cierta apreciación crítica, esta integración viaria, entendible en su tiempo, significará a la postre uno de los problemas fundamentales que el conjunto padecerá desde el último cuarto del siglo pasado, cual es el de la intensidad del tráfico rodado y sus perturbadores efectos de segregación.

[7] Chías Navarro, 1986.

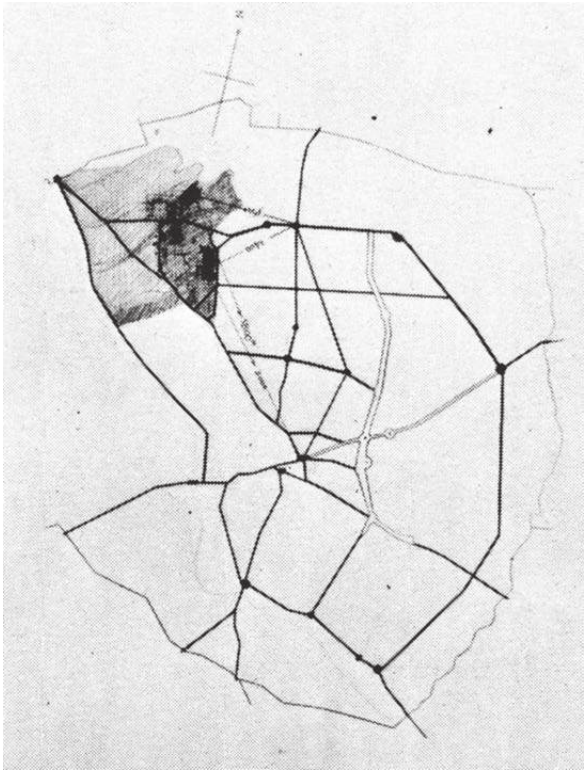

Fig. 4. — Esquema de vías de circulación de la ciudad de Madrid, AGUCM, Ciudad Universitaria, 1929

© Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid.

Atendiendo ahora al esquema inicial de la propuesta aprobada, la estructura básica de la misma se establece en la inserción de una «rama», a modo de esqueje, en la nueva salida norte de la ciudad que, hoy denominada avenida Complutense, constituirá la base fundamental del proyecto: al fondo de la misma se establecería el Paraninfo, flanqueado por los campus de Ciencias al este y de Letras al oeste, mientras que en la mitad de su desarrollo el campus médico se organizaría en torno a una plaza abierta. Este último conectaría, además, hacia el sudoeste, con el área ya asignada al campus médico en 1920, tratando de integrarse con las instituciones ya existentes.

Este compromiso entre el nuevo proyecto y las diversas preexistencias ya descritas alcanzaría la plaza de Moncloa, formalizándose así una vía de conexión con la ciudad de trazado levemente sinuoso. Frente a la enfática composición de la posguerra, a la cual enseguida volveremos, la conexión del nuevo conjunto con la ciudad se establecía a través de una vía de un carácter un tanto pintoresco, con una sección asimétrica formada por una acera arbolada en su margen oriental y las vías del tranvía en su costado occidental. De esta

manera, el trazado se acomodaba a los conjuntos edificados de las distintas entidades, delatando tan solo la presencia del nuevo conjunto universitario a través del atractivo pabellón de planta cruciforme en el que se establecía la sede de la Junta de Gobierno; situado ligeramente elevado en el inicio de la margen derecha de la nueva vía y conectando con ella a través de un ajardinamiento en forma de corazón, el edificio establecía algo así como una embajada en la ciudad, desde la que se regiría además el proceso constructivo del nuevo conjunto.

Llegamos así al año de 1936 cuando este proceso, iniciado en la monarquía asociada a la dictadura y continuado en los años de república, había consolidado un conjunto de infraestructuras viales y edificios. A modo de breve resumen y en lo que a la composición nuclear del conjunto se refiere, estos edificios eran: la construcción inicialmente existente de los ingenieros agrónomos, aún por finalizar; la sede de Filosofía en el área de Humanidades, que se encontraba en pleno uso; los edificios de Ciencias Físicas y Químicas, a medio terminar, y finalmente el conjunto del área médica que incorporaba el Hospital Clínico en un estado de construcción muy avanzado. En lo que a la margen occidental de la vía principal se refiere, se encontraba construida y en uso la Residencia del Amo, a medio construir la Residencia de Estudiantes, y prácticamente finalizada la Escuela de Arquitectura.

Entre noviembre de 1936 y la primavera de 1939 este conjunto que, con todos sus posibles matices, se pretendía la base profunda de la construcción renovada de la cultura de un país, se transformó en el dramático marco de un intenso episodio de una guerra cruelmente fratricida. Dicho de otra manera, la incipiente y pretendida ciudad del saber se erigió en lo que se nos ocurre definir como un escenario bélico accidental. Cabría preguntarse así si todo escenario de guerra es accidental, teniendo en cuenta que este ambiguo y polisémico término se refiere a las adjetivaciones de no esencial, casual o contingente, provisional o sin formalidad jurídica. Frente a esta interpretación, también cabría suponer que la condición inacabada del lugar, unida a la estrategia de guerra de los sublevados en su acometida occidental sobre Madrid, hubiera supuesto que el cruce del Manzanares aprovechó un punto débil de la defensa de la ciudad, produciéndose así una cuña de entrada consolidada en pocos días desde la vaguada del parque del Oeste, el asilo de Santa Cristina y el Instituto Rubio hasta llegar al Hospital Clínico. Independientemente de estas posibles apreciaciones, el proceso y el resultado de este triste episodio de muerte y destrucción han sido y son objeto de diversos estudios que nos eximen de mayores precisiones sobre el mismo.

De cualquier modo, el resultado final de esta etapa destructiva alcanzó a todos los elementos del conjunto en diversos grados de afección. Mientras que los componentes del nuevo proyecto fueron precaria y progresivamente restaurados, tratando de mantener sus características arquitectónicas en los años iniciales de la posguerra, los conjuntos que no pertenecían al mismo, situados fundamentalmente en el ámbito de conexión con la ciudad, desaparecieron casi en su totalidad. Es por ello que hemos intentado fijar algo mejor su memoria, reconstituyendo el progresivo proceso de conformación de este conjunto que

dio como resultado momentáneo una atractiva y pintoresca composición urbana, completamente ajena a la enfática y retórica estructuración procurada por la Junta Constructora al servicio del régimen franquista.

El gabinete de proyectos, comandado por el mismo López Otero con la colaboración directa de Pascual Bravo, estableció un nuevo sistema de relación con la ciudad mediante un eje presidido por el Arco de Triunfo. Forzando la topografía inicial, el solar del asilo de Santa Cristina sirvió de plataforma sobre la que se asentaron la Escuela de Ingenieros Navales y el Museo de América, adjuntando a este último el Instituto de Cultura Hispánica. El solar del arrasado Instituto Rubio sirvió de base para insistir en el uso médico asistencial, adoptando entonces el nuevo enunciado institucional de la Fundación Jiménez Díaz. En torno a ella se fue conformando una nueva conexión vial con la ciudad a través de la nueva plaza de Cristo Rey, que acabó delimitando un solar triangular presidido por el Pabellón de Gobierno y unos nuevos bloques de viviendas para profesores; el remozado pabellón perdió su textura y color de ladrillo anaranjado, y quedó un tanto segregado al pasar por su entrada la nueva línea de tranvía Moncloa-Paraninfo. Al oeste de la nueva composición, el solar del Instituto de Higiene fue ocupado por el triste Colegio Mayor José Antonio, mientras que el parque del Oeste fue progresivamente replantado. Para rematar la enfática composición, el eje derivaba hacia el solar de la antigua Cárcel Modelo, donde se asentó el nuevo Ministerio del Aire, que hizo suya la antigua plaza de Moncloa. A modo de charnela entre ambas composiciones y como remate del eje marcado por el Arco de Triunfo, se convocó un concurso para el monumento a los caídos ganado y ejecutado por el arquitecto Manuel Herrero Palacios (fig. 5).

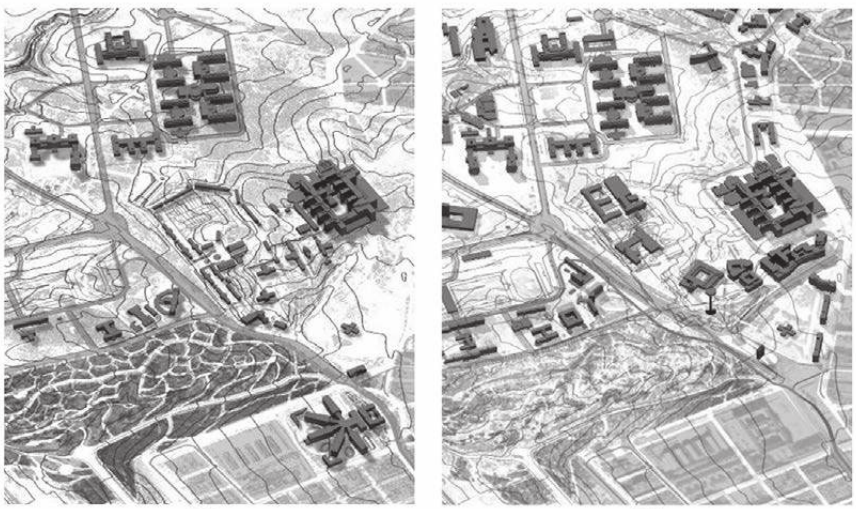

Fig. 5. — Estudio y planimetrías comparadas de José Luis González Casas, Leyre Mauleón Pérez y Jara Muñoz Hernández, 2015

© J. L. González, L. Mauleón y C. Rodríguez Casas.

Sin entrar a valorar esta composición y las derivas más o menos recientes de la misma, el hecho cierto es que todos estos elementos se encuentran actualmente en uso y, quiérase o no, forman parte de la ciudad. No deja de resultar curioso y paradójico que el único elemento sin uso y abandonado a su suerte, debido sin duda a su alta contaminación simbólica y a su problemática adscripción funcional, sea la pieza que gestó inicialmente esta composición urbana: el arco del triunfo franquista.

Para finalizar este escrito, parece oportuno citar una reflexión efectuada en 1993 por Miguel Fernández de Sevilla en su *Historia jurídica de la Ciudad Universitaria*, en cuya página 345 y tras mencionar el espinoso tema de las inscripciones latinas del arco, ya abordado anteriormente por Santiago Amón, plantea la siguiente recomendación:

> Creo que la Historia hay que asumirla íntegramente, no lo que de ella nos interesa y menos en un lugar como la Ciudad Universitaria, si alguien lo hace que no seamos los universitarios. También quiero en este trabajo el expresar mi deseo de que exista en la Ciudad Universitaria un museo que recoja su historia, sus primitivas maquetas que se encuentran dispersas en distintas dependencias, sus fotografías, sus planos más significativos, podría ser un lugar apropiado el Arco del Triunfo que no se utiliza para nada y que tiene dos grandes escaleras donde podrían mostrarse esta cosas, además de la gran dependencia central, donde siempre estuvo la maqueta de la Ciudad Universitaria y que un día se quitó para ponerla en ninguna parte.

Aunque algunas de estas cosas han cambiado en la actualidad, creemos que la idea, en esencia, sigue vigente.

EPÍLOGOS

PRÁCTICAS Y ACTORES DE HOY

INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA Y PATRIMONIALIZACIÓN

¿QUÉ HACER CON LAS HUELLAS DE LA GUERRA CIVIL EN MADRID?

Fernando Vela Cossío
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid

En el marco del coloquio internacional *Los paisajes de guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio (1939-años 2000)*, y como complemento al programa científico del encuentro, se celebró en la biblioteca del Institut Français de Madrid en la tarde del jueves 7 de mayo de 2015 una mesa redonda en torno al tema *¿Qué hacer con las huellas de la Guerra Civil en Madrid?*

Integraban aquella mesa, que tuve el privilegio de moderar, Annette Becker (catedrática de la Universidad Paris-Ouest Nanterre La Défense), Richard Jezierski (director del Centre de la Mémoire en Oradour-sur-Glane), José Francisco García (director general del Patrimonio Cultural y Calidad del Paisaje Urbano del Ayuntamiento de Madrid) y Luis Lafuente Batanero (subdirector general de Protección y Conservación de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid).

Este encuentro, que despertó un gran interés y se desarrolló con una afluencia de público verdaderamente notable, puso de manifiesto la complejidad de un debate en el que confluyen aspectos de naturaleza normativa, jurídica e historiográfica, pero también ideológica. Un debate en el que los testimonios materiales que se han conservado de la Guerra Civil —y quizá, de modo más señalado, los de la posguerra— juegan un papel de extraordinaria relevancia en tanto que constituyen, por su fuerte simbolismo, los elementos rememorativos que le sirven de soporte. Muchos de estos testimonios materiales despiertan, aún en el momento actual, desafecciones extremas o adhesiones incondicionales, lo que dificulta el desarrollo de un análisis desapasionado y, en cierto modo, estrictamente patrimonial de la cuestión.

Las fuertes polémicas que se han venido produciendo de forma más o menos reiterada con relación al destino que debería de tener, por ejemplo, el Valle de los Caídos, o las recientes consideraciones acerca del uso y la denominación que puede darse al llamado Arco de la Victoria, que preside el acceso a Madrid por la carretera de La Coruña, podrían servirnos de ejemplos extraordinariamente significativos del alcance de un debate en el que no resulta difícil identificar las diferentes tomas de posición ideológica, muchas de ellas absolutamente irreconciliables.

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 205-228.

Bien podría decirse, tomando prestados para nuestro análisis los términos que, hace más de un siglo, propusiera Alöis Riegl en su obra *El culto moderno a los monumentos*, que los dos casos mencionados nos servirían para explicar a la perfección la naturaleza de los llamados valores rememorativos intencionados, aquellos que impregnan los monumentos «que aspiran a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis[1]». Porque en estos dos casos, como en otros que veremos más adelante, estamos hablando, naturalmente, de los memoriales de los vencedores, no de los vencidos.

La fortísima dimensión ideológica del conjunto del Valle de los Caídos, construido en Cuelgamuros (San Lorenzo de El Escorial) bajo proyecto del que fuera director general de Arquitectura en la posguerra, el guipuzcoano Pedro Muguruza Otaño (1893-1952), y concluido por Diego Méndez (1906-1987) en el año 1958, ha terminado por adquirir tintes rigurosamente legales con la promulgación de la denominada Ley de la Memoria Histórica[2]. En los dos escuetos puntos de su artículo 16, la ley establece que «El Valle de los Caídos se regirá estrictamente por las normas aplicables con carácter general a los lugares de culto y a los cementerios públicos», añadiendo además que «En ningún lugar del recinto podrán llevarse a cabo actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas, o del franquismo». La enorme carga simbólica de este inmenso panteón del régimen emanado de la Guerra Civil lo ha convertido en una referencia a la hora de abordar la problemática gestión política y, por supuesto, la tutela patrimonial de esta clase de memoriales. De poco serviría la apelación a los posibles valores artísticos del conjunto —que incluye esculturas de autores de la importancia de Juan de Ávalos (1911-2006) o Julio Beobide (1891-1969)— para atemperar la acritud de un debate al que se añade, como último eslabón, la reciente proposición no de ley presentada por el Partido Socialista Obrero Español en el registro del Congreso de los Diputados para la aplicación y desarrollo de la Ley de Memoria Histórica, en la que se plantea que el cadáver del general Franco sea exhumado de su tumba del Valle de los Caídos y por la que se solicita la creación de una «Comisión de la Verdad» sobre la dictadura[3].

Pero no solo el Valle de los Caídos nos posibilita el acercamiento a tales cuestiones. Tanto, o más clara incluso, fue la voluntad de vindicación del franquismo en la propia reconstrucción de la ciudad de Madrid tras la contienda, en la que se manifestaría una marcada actitud memorialista fuertemente señalada por la épica de los vencedores. El gran conjunto monumental levantado en el entorno de la plaza de la Moncloa durante la posguerra (formado

[1] Riegl, 1999, p. 67.

[2] Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura (Boletín Oficial del Estado, 310, 27 de diciembre de 2007), conocida popularmente como Ley de la Memoria Historica.

[3] Fernando Garrea, «El PSOE pide sacar los restos de Franco de su tumba del Valle de los Caídos», *El País*, 9 de febrero de 2017.

por el Ministerio del Aire, el monumento a los Caídos de Madrid y el Arco de la Victoria) nos sirve a la perfección para comprender la mentalidad de aquellos que tutelaron la política urbanística madrileña en esta etapa y del alcance simbólico de la misma.

El Arco de la Victoria (fig. 1, p. 208), que se encuentra en la entrada a la Ciudad Universitaria de Madrid, ha cobrado cierta actualidad con motivo de la muy reciente petición al Gobierno de su demolición[4] por parte de la coalición política con representación parlamentaria Compromís (integrada por el Bloc Nacionalista Valencià, Iniciativa del Poble Valencià y Els Verds). Esta construcción, que ya en el año 2004 se planteó renombrar como «Arco de la Concordia» y para la que el Ayuntamiento de Madrid acaba de proponer la denominación de «Arco de la Memoria»[5], tiene 49 metros de altura y fue diseñada, a instancias del ministro de Educación Nacional José Ibáñez Martín (1896-1969), a partir de unos bocetos del arquitecto responsable de la reconstrucción de la Ciudad Universitaria, el vallisoletano Modesto López-Otero (1885-1962). Se terminó en el año 1956 bajo la dirección del propio López-Otero y de Pascual Bravo Sanfeliú (1893-1984), incluye frisos y esculturas de Moisés de Huerta (1881-1962), Ramón Arregui y José Ortells (1887-1961) y constituye uno de los hitos más señalados del proyecto monumentalista de reconstrucción de la Ciudad Universitaria[6]. Su situación, junto a la plaza de la Moncloa, singulariza un nuevo espacio urbano que se configura, precisamente, a partir de las referencias a la contienda. La plaza, que pasaría a denominarse «Plaza de los Mártires de Madrid», será totalmente reordenada a partir de la construcción del nuevo edificio del Ministerio del Aire, levantado por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto (1900-1977) sobre el solar de la que fuera la vieja Cárcel Modelo, asaltada en los primeros días de la guerra, en agosto de 1936, y de la que partieron muchas de las «sacas» de presos políticos asesinados en Paracuellos de Jarama en noviembre y diciembre del mismo año. El proyecto no deja lugar a dudas sobre las preferencias arquitectónicas del nuevo régimen. El propio Pedro Bidagor (1906-1996), responsable de Oficina Técnica de la Junta de Reconstrucción de Madrid, señalaba en 1943 cómo,

> entre las obras de arquitectura iniciadas después de la Liberación, no cabe duda que la más importante es la del nuevo Ministerio del Aire, que se ha levantado en el solar que fue de la Cárcel Modelo. Por esta razón la orientación arquitectónica que marque ha de tener una valoración muy especial como manifestación en piedra de la voluntad política y estética del Movimiento Nacional[7].

[4] Rodrigo Casteleiro García, «El Arco de la Discordia. El monumento de Moncloa homenajea 77 años después la entrada de las tropas golpistas en la capital», *El País*, 3 de enero de 2017.

[5] Marta Bellver, «El Ayuntamiento de Madrid propondrá llamar al Arco de la Victoria Arco de la Memoria», *El Mundo*, 25 de enero de 2017.

[6] Chías Navarro, 1986, pp. 163-224.

[7] Ureña, 1979, p. 136.

Fig. 1. — El Arco de la Victoria (Madrid), terminado en 1956
Foto: F. Vela Cossío.

El nuevo diseño urbano integraría el edificio principal del ministerio (terminado en 1958) con los sobrios bloques de viviendas para militares que, conformando una gran lonja abierta, sirven de remate a la calle de la Princesa en su encuentro con la plaza de la Moncloa. Aquí se ubica, justamente en el eje de la fachada del ministerio, el monumento a los Heroicos Aviadores del Plus Ultra, una obra del propio Gutiérrez Soto y del escultor Rafael Sanz Rodríguez construida entre 1951 y 1956 para conmemorar el primer vuelo trasatlántico entre Palos de la Frontera y Buenos Aires en el año 1926. Y rematando el mismo frente, en su extremo septentrional y en el mismo eje que el Arco de la Victoria, se proyecta el monumento a los Caídos de Madrid (fig. 2) [nótese el acabado del muro de ladrillo, con las cruces en relieve], para el que el ayuntamiento de la capital convocó un concurso especial en junio de 1949. Concurrieron al mismo diferentes arquitectos, resultando premiadas y seleccionadas para una segunda fase de anteproyecto las cinco propuestas presentadas por Rafael Aburto, Víctor D'Ors y Javier Oyarzábal, Manuel Herrero Palacios, José Antonio

Corrales y Julio Cano Lasso. En la segunda fase del concurso resultó ganador el anteproyecto de Manuel Herrero Palacios, aunque el jurado recomendó que «si el Ayuntamiento lo considera oportuno, sea aprovechado el motivo central de la Cruz del anteproyecto del señor Aburto […] para ser encajado por el señor Herrero Palacios en su proyecto definitivo[8]». Las obras, que dieron comienzo en el año 1954, se interrumpieron en 1957, quedando la construcción inacabada durante varias décadas, hasta su rehabilitación para albergar la sede de la Junta Municipal del distrito de Moncloa durante la alcaldía del socialista Juan Barranco (1986-1989).

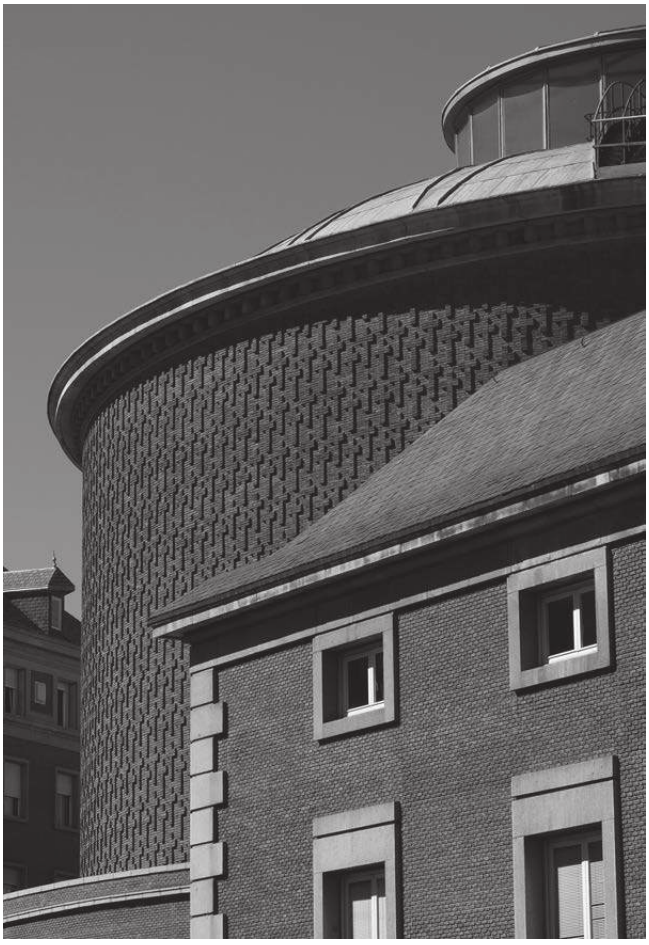

Fig. 2. — Vista del cuerpo principal del monumento a los Caídos de Madrid (hoy Junta Municipal del Distrito de Moncloa-Aravaca) desde la calle de Isaac Peral

Foto: F. Vela Cossío.

[8] *Rafael Aburto*, 2005, p. 77.

Aunque se trata del más conocido, este gran conjunto monumental de la Moncloa no constituye, sin embargo, el único memorial relacionado con la Guerra Civil en la ciudad de Madrid. Tendríamos que referirnos, además, al monumento a los Caídos en el Cuartel de la Montaña (fig. 3), situado en el borde oriental del parque del mismo nombre, frente a la calle de Ferraz. Este conmemora el asalto del día 20 de julio de 1936 al viejo cuartel del siglo XIX en el que se había refugiado el general Joaquín Fanjul, responsable de la sublevación de Madrid, con cerca de 1 500 efectivos. El monumento, inaugurado el 20 de julio de 1972, es obra del arquitecto, pintor y escultor Joaquín Vaquero Turcios (1933-2010) y representa un cuerpo mutilado que se recorta sobre un muro de sacos terreros. Su situación en la entrada al viejo emplazamiento del Cuartel de la Montaña —elegido en su día para la ubicación del templo de Debod, un imponente conjunto egipcio del siglo II a. C. rescatado por la UNESCO con motivo de la construcción de la nueva presa de Asuán y trasladado piedra a piedra a Madrid en 1970— hace probablemente de este monumento uno de los memoriales de la Guerra Civil circunstancialmente más visitados, en las antípodas del monumento a los Caídos de la Legión Cóndor, construido en 1942 en el cementerio de La Almudena, que es muy poco conocido, y del que, por cierto, ha sido retirada la inscripción original (con la leyenda: «Aviadores alemanes muertos por Dios y por España ¡¡¡Presentes!!!») a instancias de la propia Embajada alemana en Madrid en el año 2012[9]. Algunos memoriales pasan prácticamente inadvertidos, como el pequeño templete de la Virgen Blanca, o del Asedio (fig. 4), que alberga la imagen de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción rescatada de las ruinas del antiguo asilo de Santa Cristina desde que fue recolocada en diciembre de 1954 en la ladera meridional del Hospital Clínico[10], detrás del Museo de América, para conmemorar la ocupación y la resistencia de las tropas nacionales en este lugar durante la batalla de la Ciudad Universitaria.

Vemos, en cualquier caso, cómo las inagotables polémicas que se han producido en torno a algunas de estas construcciones nos permitirían explicar sin ambages el alcance ideológico del debate al que nos estamos refiriendo, pero lo cierto es que se sitúan, sin embargo, en un ámbito relativamente marginal del que constituye nuestro principal foco de atención, que no es sino el de los testimonios materiales de la propia Guerra Civil en la ciudad de Madrid y en sus alrededores.

Y es por ello —al objeto de llevar a cabo una aproximación estrictamente patrimonialista a esta espinosa cuestión, pues es este nuestro verdadero propósito— que deberíamos, en primer lugar, establecer de forma inequívoca cuáles son las huellas a las que nos estamos refiriendo. ¿Dónde se encuentran los testimonios materiales de la Guerra Civil en la Comunidad de Madrid? ¿Qué clase

[9] Ignacio S. CALLEJA, «Los pilotos de Hitler que descansan en el cementerio de la Almudena», *ABC*, 21 de abril de 2015.

[10] «El monumento Mariano de la Ciudad Universitaria», *ABC*, jueves 9 de diciembre de 1954, pp. 32-33.

de información nos proporcionan? ¿En qué estado de conservación se encuentran? ¿Qué alcance y con qué medios han contado las políticas encaminadas a su mejor conocimiento? ¿De qué manera ha participado la sociedad en esta labor de difusión a través de asociaciones y otros colectivos? ¿Con qué criterios se ha trabajado para su protección y para su difusión entre la ciudadanía?

FIG. 3. — Monumento, erigido en 1972, a los Caídos en el asalto al antiguo Cuartel de la Montaña (Madrid)

Foto: F. Vela Cossío.

FIG. 4. — Templete de la Virgen del Asedio, situado en las inmediaciones del Hospital Clínico (Ciudad Universitaria de Madrid) y erigido en 1954

Foto: F. Vela Cossío.

En las páginas que siguen vamos a procurar dar algunas respuestas, bien es cierto que, de un modo necesariamente sintético, a varias de estas cuestiones. Las primeras preguntas nos conducen, de manera ineludible, al terreno de la investigación arqueológica.

LA ARQUEOLOGÍA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Es bien sabido que la Guerra Civil española constituye un ámbito de interés para la historiografía prácticamente inabarcable. Como muy bien ha señalado el historiador Juan Blanco Rodríguez, se trata del

> asunto de la historia de España sobre el que más se ha investigado, escrito y discutido. La amplia y en extremo variada historiografía, producida desde el mismo momento de la contienda, presenta una serie de rasgos que la caracterizan globalmente. Rasgos que van cambiando, en un sentido positivo, desde las limitaciones historiográficas de la producida durante la propia guerra, hasta las aportaciones del último cuarto de siglo, en especial desde el establecimiento del sistema democrático en España[11].

Y lo cierto es que se han estudiado a fondo, es verdad que no siempre con iguales resultados, sus causas y antecedentes, su desarrollo y, naturalmente, sus numerosas consecuencias. Se han abordado los aspectos políticos que la generaron, los grandes episodios militares, los factores económicos, la internacionalización del conflicto y también su dimensión diplomática. Sin embargo, en los últimos años se han producido avances muy señalados en lo relativo a la dimensión social de la guerra y de la posguerra, avanzándose en aspectos cruciales como el de la represión, que se practicó cruelmente en ambos bandos, o el del exilio. Precisamente en este contexto, nadie puede dudar de la importancia que han cobrado los numerosos trabajos de exhumación de fosas comunes de tiempos de la guerra en distintas zonas de nuestro país[12].

En primer lugar, habríamos de señalar, por supuesto, cómo en la última década ha venido aumentando de forma muy significativa el interés de nuestros investigadores hacia la arqueología de la Guerra Civil. Pero lo más destacable en este periodo ha sido, sin embargo, el crecimiento verdaderamente exponencial de la atención institucional que ha recibido, sobre todo desde el año 2000, cuando se excavó con métodos científicos la primera fosa común en Priaranza del Bierzo (León), en una primera campaña que vino a constituir el germen de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). A partir de esta fecha, tanto el número de actuaciones como la dispersión geográfica de las mismas no han dejado de aumentar. Naturalmente, el enorme

[11] Blanco Rodríguez, 2007, p. 742.

[12] Gassiot Ballbé, 2008.

eco que han producido algunas de estas intervenciones entre la opinión pública como consecuencia de la importante difusión que le han otorgado los grandes medios de comunicación españoles (prensa, radio y televisión) en los últimos años también ha contribuido, desde luego, a despertar el interés de la propia comunidad científica y profesional. Basta una somera aproximación a la producción historiográfica de las publicaciones especializadas para darse cuenta de cómo se han incardinado las cosas. Por ejemplo, la revista *Ebre 38. Revista Internacional de la Guerra Civil* (ISSNe 1696-2672), que edita desde 2003 la Universidad de Barcelona, ha incluido una sección sobre cultura, patrimonio y didáctica que se ha interesado por los problemas de alcance arqueológico en sus últimos números. También la prestigiosa revista *Complutum* (ISSN 1131-6993), que publica el Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid, dedicó en el año 2008 un dossier completo (vol. 19, nº 2) a la arqueología de la Guerra Civil. En su presentación, el arqueólogo Alfredo González Ruibal señalaba la revisión de «tres temas que son cruciales para una aproximación arqueológica a los restos de la Guerra Civil y el régimen de Franco: el concepto de arqueología, patrimonio y políticas de memoria[13]». Solo dos años más tarde, durante la celebración en el Museo Arqueológico Regional de las *Séptimas Jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid*, que organizaba anualmente desde 2004 la entonces Dirección General de Patrimonio Histórico (hoy de Patrimonio Cultural), se incluía en el programa del encuentro una sesión completa sobre arqueología de este periodo en Madrid.

Como ha señalado el propio González Ruibal en su reciente ensayo sobre la arqueología de la Guerra Civil española:

> la arqueología nos permite acercarnos a la experiencia de todos: los restos materiales no discriminan entre generales y soldados rasos, hombres y mujeres, políticos y campesinas […] suelen revelarnos historias cotidianas que no siempre captan la atención de los historiadores, más preocupados por cuestiones de tipo político, social, económico o militar. A partir de los objetos la arqueología contribuye a construir una historia cultural de la guerra y la dictadura[14].

LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA GUERRA CIVIL EN LA COMUNIDAD DE MADRID

Los proyectos de investigación arqueológica relativos a los testimonios materiales de la Guerra Civil española han experimentado un crecimiento muy importante en los últimos años. Aunque los primeros trabajos de estudio histórico sobre construcciones militares relacionadas con la batalla de Madrid son

[13] González Ruibal, 2008, p. 11.

[14] Id., 2016, p. 36.

de mediados de los años ochenta[15], ha sido durante las dos últimas décadas cuando se han empezado a abordar de forma verdaderamente sistemática los trabajos de excavación, estudio histórico-constructivo y patrimonialización de las fortificaciones y de otros elementos relacionados directamente con el más grave conflicto civil de nuestra historia.

En el caso concreto de la Comunidad de Madrid, los progresos han sido en los últimos años muy destacables. El importante crecimiento urbano e industrial del área metropolitana y el desarrollo continuado de una política de fuertes inversiones para la construcción de las grandes infraestructuras de comunicación que lo han acompañado (ferrocarriles metropolitanos e interurbanos, líneas de alta velocidad, nuevas carreteras, autovías y autopistas, etc.), han llevado aparejados un elevado número de intervenciones para la investigación científica y para la recuperación de importantes materiales arqueológicos, así como para la adecuada protección y conservación de los yacimientos exhumados en el marco de la extensa cronología de ocupación y uso que nos ofrece el territorio madrileño, desde el Paleolítico inferior, en la prehistoria más antigua, hasta la Edad Contemporánea. En este sentido, la importancia de la capital en el teatro de operaciones de la Guerra Civil —sobre todo durante los años 1936 y 1937, cuando se desarrollaron en el entorno de la capital muchos combates de gran envergadura— ha hecho de la Comunidad de Madrid uno de los ámbitos de estudio más importantes para la investigación arqueológica de la contienda. Así, la fuerte actividad constructora de infraestructuras defensivas (trincheras, nidos de ametralladora, búnkeres, etc.) que acompañó o que siguió de manera inmediata al desarrollo de algunas de las grandes batallas por el control de Madrid nos ha legado testimonios materiales de enorme interés que solo en las últimas décadas han comenzado a ser estudiados, catalogados y protegidos de un modo sistemático y pormenorizado.

Los primeros combates en la sierra madrileña, que se desarrollarían en los días siguientes al alzamiento militar —cuando el general Mola envía hacia la capital tres columnas motorizadas desde Pamplona, Burgos y Valladolid que serán detenidas con determinación por las fuerzas republicanas— van a conducir enseguida a una situación de «punto muerto» y estabilización en los llamados frentes de Somosierra y de Guadarrama, que serán rápidamente fortificados por ambos bandos. De la morfología y características de estos dos frentes, situados al norte de la capital, disponemos de abundante información. Contamos con restos muy numerosos en el área del Alto del León (puerto de Guadarrama) y en los municipios de las inmediaciones de Buitrago de Lozoya, en la falda meridional del puerto de Somosierra, aunque en muy diferentes grados de conservación.

Con la posterior apertura del frente sur y la llegada a las puertas de Madrid del ejército sublevado procedente de Andalucía, se producirán combates decisivos en la periferia de la ciudad a partir del 6 de noviembre de 1936[16]. El paso

[15] Montero Barrado, 1987.

[16] Martínez Reverte, Martínez Zauner, 2016.

del río Manzanares por las tropas del II y III Tabor de Regulares, el día 15 del mismo mes, llevaría a la configuración de una importantísima cabeza de puente en la margen izquierda del río y a la definitiva estabilización del frente de la Ciudad Universitaria, muy activo durante buena parte de la guerra. El grado de destrucción al que fue sometido el recién concluido campus dejó fiel testimonio del alcance de los combates[17], que llegaron a ser «cuerpo a cuerpo» en el Hospital Clínico.

La periferia de la capital sería igualmente el escenario de combates encarnizados durante el segundo año de la guerra. Primero como consecuencia del desarrollo de la batalla del Jarama (entre el 6 y el 27 de febrero de 1937), resultado de la importante ofensiva del ejército sublevado para cortar las comunicaciones de la capital con las ciudades de Valencia y de Barcelona, que incluía la toma de Arganda del Rey y de Alcalá de Henares, que tendría como consecuencia inmediata la construcción de numerosos elementos de fortificación (bastiones, casamatas, trincheras, nidos de ametralladora, etc.) en el área sudeste de la capital. Y más tarde, en el verano de ese mismo año, con motivo de las operaciones de la batalla de Brunete (entre el 6 y el 25 de julio de 1937), una de las más importantes ofensivas republicanas de toda la guerra, que dejaría una huella indeleble en el paisaje del oeste madrileño.

Este conjunto de operaciones militares, así como el posterior desarrollo del asedio y la defensa de la capital hasta su rendición incondicional el 28 de marzo de 1939, ha dejado un número destacable de construcciones militares y pequeñas fortificaciones que, a pesar de su modesta escala, constituyen un material de gran interés para la comprensión de la propia evolución del conflicto en las inmediaciones de Madrid. De las características de la mayor parte de estos elementos da cuenta el excelente trabajo de Severiano Montero Barrado quien, en una de las primeras publicaciones dedicadas a la arqueología de la Guerra Civil española[18], ha establecido una primera clasificación que incluiría: 1. Obras de fortificación militar: trincheras, nidos de ametralladora o fortines, asentamientos artilleros, blocaos, búnkeres, refugios de campaña, depósitos de municiones, zanjas y otros obstáculos, etc. 2. Puestos de mando y observación. 3. Refugios civiles contra bombardeos. 4. Escenarios bélicos donde se hayan producido batallas importantes o acciones de algún significado especial. 5. Monumentos o lápidas conmemorativos de algún hecho de armas, homenaje a algún grupo o personaje o indicador del lugar donde reposan sus restos. 6. Restos de instrumental bélico y otros, incluyendo restos de armas y municiones, equipamiento personal (cascos, correajes, uniformes, palas…), equipos de transmisiones y de megafonía, octavillas volanderas (guerra de propaganda), etc.

En los últimos años se han desarrollado en el ámbito madrileño un buen número de proyectos, muchos de ellos vinculados a grandes obras de ejecución de infraestructuras, que van permitiendo perfilar mejor el panorama de los

[17] González Cárceles, 2008.

[18] Montero Barrado, 2001.

testimonios materiales de la Guerra Civil. Este sería el caso de los yacimientos arqueológicos del Cerro de la Gavia y Casas de Murcia, excavados en el periodo 1999-2004 dada su afección en el proyecto de construcción del trazado ferroviario de la línea de alta velocidad (LAV) Madrid-Frontera Francesa. En La Gavia, uno de los ejemplos más representativos de la segunda Edad del Hierro en el territorio de Madrid, se estudiaron interesantes restos de trincheras y casamatas, mientras los trabajos desarrollados unos dos kilómetros más al sur, donde se excavó un fortín en Casas de Murcia, proporcionaron abundantes restos materiales (munición, pertrechos, cantimploras, numerosos envases de vidrio, tinteros, etc.) de su ocupación durante la guerra, integrado en el sector sur de la defensa de Madrid. Concluidos los trabajos de excavación, la importancia e interés de los hallazgos aconsejó la conservación in situ de una parte de los mismos, lo que obligó a la modificación del trazado de la LAV proyectada y al desarrollo de un proyecto de acondicionamiento[19]. Posteriormente, en el verano del año 2005, fruto de la colaboración entre el Museo Arqueológico Regional (Comunidad de Madrid) y el Museo de San Isidro (Ayuntamiento de Madrid), se culminó una exposición («El Cerro de la Gavia. El Madrid que encontraron los romanos») que, comisariada por los arqueólogos Jorge Morín de Pablos, Ernesto Agustí García, Marta Escolá Martínez, Amalia Pérez-Juez Gil y Dionisio Urbina Martínez, ofrecía un recorrido por este importantísimo yacimiento de la segunda Edad del Hierro e incluía igualmente valiosa información acerca de la defensa de este punto estratégico por las tropas del Ejército de la República, en la que constituyó una de las primeras experiencias de divulgación científica sobre arqueología de la Guerra Civil en Madrid.

Pero estos trabajos en las inmediaciones del Cerro de la Gavia no han sido, desde luego, los únicos que han tenido lugar en Madrid. Precediendo a las comunicaciones de la segunda sesión de las actas de las arriba mencionadas *Séptimas Jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid*, Francisco Javier Pastor Muñoz ofrecía una síntesis muy completa sobre este patrimonio arqueológico acompañada de una buena bibliografía sobre aspectos históricos relativos a las fortificaciones y sobre las intervenciones arqueológicas que se han desarrollado sobre estos restos[20], que han sido numerosas y se han incrementado en los últimos años. Se han producido diferentes intervenciones en yacimientos vinculados a la batalla del Jarama situados en municipios como Arganda del Rey, San Martín de la Vega, Valdemoro, Ciempozuelos o Aranjuez, localidades del sureste y sur de Madrid[21], donde han podido ser estudiados fortines de hormigón, estructuras subterráneas y trincheras; y en Buzanca (Ciempozuelos) se excavó incluso la inhumación de un soldado muerto en los combates.

[19] Mena Muñoz, Morín de Pablos, Pérez-Juez Gil, 2004.

[20] Pastor Muñoz, 2013.

[21] Penedo Cobo *et alii*, 2008.

Lo cierto es que en estas dos últimas décadas arqueólogos e historiadores han venido completando, mediante trabajos muy rigurosos desde el punto de vista descriptivo, el análisis tipológico de las construcciones de la Guerra Civil en Madrid. En el año 2008 se publicó una primera monografía sobre los fortines que se han conservado de la batalla de Madrid[22], y también habría que destacar los trabajos de Ricardo Castellano y de Pablo Schnell dedicados a las fortificaciones del sector de la batalla de Brunete[23], en el que se han conservado restos muy importantes, como luego veremos. Ricardo Castellano, que ya había publicado con anterioridad otros trabajos sobre fortificaciones en el frente de Madrid[24], ha continuado con esta labor[25], mientras que, por su parte, Schnell, vinculado a la Asociación Española de Amigos de los Castillos, también publicó en su día un trabajo sobre las fortificaciones de la Guerra Civil en la sierra de Madrid[26], y ha firmado recientemente otro sobre el conjunto de nidos, casamatas y fortines de hormigón reforzado con raíles de ferrocarril construidos por el Ejército republicano en el área de Las Rozas y el Monte de El Pardo[27].

Por lo que respecta al desarrollo de estudios arqueológicos en la Ciudad Universitaria, uno de los escenarios más importantes de los combates durante el asedio de la capital[28], hay que señalar que a finales del año 2008 un equipo de arqueólogos del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense, con el apoyo de su Vicerrectorado de Investigación y la colaboración de otros agentes sociales y asociaciones, llevó a cabo la prospección superficial de una parte del campus de Moncloa, incluyendo el registro y estudio de algunos muros que conservaban impactos de proyectiles en la Facultad de Farmacia y la excavación arqueológica de una serie de sondeos en lugares seleccionados. El proyecto, que se integró en la propia actividad didáctica de un centenar de alumnos de la Facultad de Geografía e Historia, despertó enseguida el interés de los medios de comunicación y fue cubierto en televisión y radio (*Telemadrid* y la *Cadena Ser*) y en la prensa escrita (diarios *Público* y *El País*). La prospección intensiva permitió la localización de muchas estructuras (diecisiete tramos de trinchera, varios caminos cubiertos, doce abrigos, un nido de ametralladora, dos accesos a galerías subterráneas, algún testimonio de la situación de las alambradas de espino y un gran cráter de mina, más otros posibles cercanos) además de algunos objetos (material bélico y equipamiento militar principalmente). El estudio de paramentos de los zócalos de la Facultad de Farmacia reveló la presencia de fragmentos de metralla, balas incrustadas, marcas poco claras y reconstrucciones. Finalmente, la excavación arqueológica se centró en el sondeo de un tramo de trinchera localizado durante la prospección, situado en el

[22] Rodríguez Fernández, 2008.

[23] Castellano Ruiz de la Torre, Schnell Quiertant, 2011.

[24] Castellano Ruiz de la Torre, 2004 e Id., 2007.

[25] Id., 2012.

[26] Schnell Quiertant, 2005.

[27] Id., 2014a.

[28] Calvo González-Regueral, 2012.

extremo noroeste del campus universitario, entre la autovía A-6 y la carretera de la Dehesa de la Villa. La trinchera estudiada es de unos 100 metros de longitud y tiene, para los responsables de la excavación,

> una magnífica situación estratégica: desde el yacimiento se cubre todo el sector del frente desde el Cerro de Garabitas a El Pardo. Esto tiene interés histórico, pero también didáctico y patrimonial, pues en caso de musealización permitiría explicar fácilmente a partir del sitio el desarrollo de las batallas de Madrid (noviembre de 1936) y de la Carretera de La Coruña (diciembre de 1936-enero de 1937)[29].

Para los autores de estos trabajos,

> la arqueología puede colaborar activamente a reconstruir la microhistoria cotidiana del campo de batalla de larga duración que fue la Ciudad Universitaria de Madrid entre 1936 y 1939 […] podemos acercarnos a detalles de la lucha y la vida en las trincheras que suelen olvidarse en las narrativas convencionales.

LA PROTECCIÓN Y LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO DE LA GUERRA CIVIL EN LA COMUNIDAD DE MADRID

La normativa autonómica en materia de patrimonio cultural[30] recoge en su artículo 3 (*Los Bienes de Interés Cultural y sus categorías y los Bienes de Interés Patrimonial*) que,

> los bienes inmuebles declarados de Interés Cultural deberán ser integrados en alguna de las siguientes categorías: a) Monumento: la construcción u obra producto de la actividad humana de relevante interés histórico, arquitectónico, arqueológico o artístico. b) Conjunto Histórico: la agrupación de bienes inmuebles que configuran una unidad coherente con valor histórico y cultural, aunque individualmente no tengan una especial relevancia. c) Paisaje Cultural: los lugares que, como resultado de la acción del hombre sobre la naturaleza, ilustran la evolución histórica de los asentamientos humanos y de la ocupación y uso del territorio. d) Jardín Histórico: el espacio delimitado, producto de la ordenación humana de elementos naturales, estimado de interés histórico, estético o botánico. e) Sitio o Territorio Histórico: el lugar vinculado a acontecimientos del pasado que tengan una especial relevancia histórica. f) Bien de Interés Etnográfico o Industrial: construcciones o instalaciones representativas de actividades tradicionales o vinculadas a modos de extracción, producción, comercialización o transporte que merezcan ser preservados por su valor industrial, técnico o científico. g) Zona de interés Arqueológico y/o Paleontológico: el lugar o paraje en donde existan bienes o restos de la

[29] González Ruibal *et alii*, 2010, p. 129.

[30] Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

> intervención humana o restos fosilizados, susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica y/o paleontológica, tanto si se encuentran en la superficie como si se encuentran en el subsuelo, bajo las aguas o en construcciones emergentes.

Por otra parte, su Disposición Transitoria Primera (*Catálogos de bienes y espacios protegidos*) establece que

> los Ayuntamientos deberán completar o formar sus catálogos de bienes y espacios protegidos en los términos establecidos en el artículo 16 en el plazo máximo de un año a contar desde la entrada en vigor de la presente ley. Hasta que se produzca la aprobación de dichos catálogos, quedarán sujetos al régimen de protección previsto para los Bienes de Interés Patrimonial los siguientes bienes inmuebles integrantes del patrimonio histórico radicados en su término municipal: a) Palacios, casas señoriales, torreones y jardines construidos antes de 1900. b) Inmuebles singulares construidos antes de 1936 que pertenezcan a alguna de las siguientes tipologías: iglesias, ermitas, cementerios, conventos, molinos, norias, silos, fraguas, lavaderos, bodegas, teatros, cinematógrafos, mercados, plazas de toros, fuentes, estaciones de ferrocarril, puentes, canales y «viages» de agua. c) Fortificaciones de la Guerra Civil española.

Quisiera aquí hacer notar la oportunidad de la fecha señalada (1936) para la inclusión en los catálogos de inmuebles singulares, lo que dejaría fuera de cualquier duda los polémicos ejemplos que mencionábamos al comienzo de este artículo. Bien podría interpretarse en este caso la posible intención del legislador de evitar cualquier conflicto con lo que señala la Ley de Memoria Histórica de 2007 que establece en su artículo 15 (*Símbolos y monumentos públicos*) que

> Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura,

añadiendo en el artículo 17 (*Edificaciones y obras realizadas mediante trabajos forzosos*) que

> El Gobierno, en colaboración con las demás Administraciones públicas confeccionará un censo de edificaciones y obras realizadas por miembros de los Batallones Disciplinarios de Soldados Trabajadores, así como por prisioneros en campos de concentración, Batallones de Trabajadores y prisioneros en Colonias Penitenciarias Militarizadas.

En cualquier caso, quisiéramos igualmente resaltar la protección genérica que la ley otorga a las fortificaciones de la Guerra Civil, reflejándose así en el texto legal la importancia que, de hecho, han ido adquiriendo en su dimensión patrimonial los restos de este decisivo intervalo histórico en el territorio de Madrid.

EL PLAN DE YACIMIENTOS VISITABLES DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Desde la puesta en marcha en 2003 del Plan de Yacimientos Visitables, la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid ha venido haciendo un esfuerzo continuado en materia de protección y difusión del patrimonio arqueológico que ha permitido acondicionar algunos de los yacimientos de la región para facilitar la visita de un público eminentemente local que aumenta en número cada año y demanda instrumentos para identificarse con su pasado y con su territorio. A día de hoy, el Plan ha permitido abrir al público veintiún yacimientos, a los que habría que sumar otros dieciocho que se encuentran en fase de estudio. Para su inclusión en el programa se tienen en consideración criterios científicos y técnicos, atendiéndose a su representatividad y singularidad, así como a aquellos aspectos relacionados con el entorno medioambiental, su estado de conservación y los requisitos para su protección, su accesibilidad y su titularidad y gestión. Los proyectos de intervención y musealización de estos conjuntos tienen como principales objetivos acondicionar y dotar al yacimiento de las instalaciones e infraestructuras necesarias que garanticen su adecuada conservación y permitan interpretarlo tomando como punto de partida las investigaciones científicas realizadas. La musealización tiene que buscar la mínima intervención posible y debe favorecer la difusión de sus valores a la totalidad de la ciudadanía, tomando en cuenta el entorno ambiental en el que se sitúa y su paisaje.

En este programa de yacimientos visitables tenemos que destacar la existencia de dos casos que corresponden al periodo de la Guerra Civil: un imponente *blockhaus* (fortín aislado) en Colmenar del Arroyo, y la llamada «ruta de la Guerra Civil», situada en la localidad de Paredes de Buitrago, en el término municipal de Puentes Viejas.

El *Blockhaus-13* se localiza en el término municipal de Colmenar del Arroyo (fig. 5). Está realizado en hormigón armado y constituye una de las construcciones militares más singulares que pueden visitarse en la Comunidad de Madrid. Se desarrolla en una tipología relacionada con la arquitectura militar de la Primera Guerra Mundial y está constituido por un elemento circular cubierto con cuatro nidos o fortines en los cuales se disponen las aspilleras y troneras para fusileros y ametralladoras. En la parte superior presenta un patio interior con banqueta para arrojar bombas de mano y una estructura circular central para acoger armamento antiaéreo. Se accede al interior del fortín por un túnel en rampa que conduce al recinto principal, que está orientado al noreste. Desde el exterior se puede acceder a la parte superior mediante dos escaleras de hierro embutidas en la propia estructura de hormigón y, desde aquí, al interior mediante un pequeño hueco con escalones de hierro. Esta estructura, que estaba diseñada para soportar impactos de artillería pesada y bombas de aviación de tamaño medio, se construyó a finales del año 1938 por orden del Cuartel General del Ejército Nacional, al objeto de consolidar las posiciones y prevenir posibles incursiones del Ejército de la República en el área donde

había tenido lugar la batalla de Brunete. Para ello se planteó la edificación de veintidós fortines con el objeto de controlar las carreteras que comunicaban los municipios de Valdemorillo, Navalagamella, Quijorna, Zarzalejo, Fresnedillas de la Oliva, El Escorial, Robledo de Chavela, Santa María de la Alameda y las Navas del Marqués. Se inició la construcción de varios de ellos, pero el final de la contienda precipitó el abandono del proyecto, terminándose únicamente el ejemplar de Colmenar del Arroyo.

FIG. 5. — *Blockhaus-13*, situado en el término de Colmenar del Arroyo

© Archivo de la Dirección General de Patrimonio Cultural.
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.

Con respecto a los restos que se han conservado en las proximidades de la localidad de Paredes de Buitrago (Puentes Viejas), en la Sierra del Rincón, la entonces Dirección General de Patrimonio Histórico (hoy Dirección General de Patrimonio Cultural) puso en marcha un proyecto de estudio, documentación, preservación y puesta en valor de dichas estructuras con el objetivo de conformar una ruta histórico-cultural que facilita la comprensión al gran público de la importancia estratégica de este enclave, desde el que se tenía el control de las infraestructuras de abastecimiento de agua potable a la capital (de ahí su reciente denominación como «Frente del Agua») y que transcurre, además, por parajes de gran valor paisajístico y medioambiental. En este caso, se han tratado veinticinco elementos en dos fases, correspondientes a los años 2013 y 2014 (figs. 6 y 7, p. 222).

Fig. 6. — Nido de ametralladora situado en el término de Paredes de Buitrago, en el denominado «Frente del Agua»

© Archivo de la Dirección General de Patrimonio Cultural.
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.

Fig. 7. — Puesto de mando situado en el término de Paredes de Buitrago, en el denominado «Frente del Agua»

© Archivo de la Dirección General de Patrimonio Cultural.
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.

OTROS CASOS DE INTERÉS

Además de las construcciones de naturaleza estrictamente militar, en los últimos años también se han patrimonializado en nuestra comunidad otros elementos de época de la Guerra Civil. Uno de los más interesantes, y seguramente de los menos conocidos, es el llamado «ferrocarril de los cuarenta días», construido por orden del Gobierno de la República después de la batalla del Jarama, cuando el ejército sublevado interrumpió la línea ferroviaria de Madrid-Alicante a la altura de Getafe, imposibilitando así las comunicaciones por ferrocarril de la capital con el Levante, imprescindibles para el abastecimiento de la ciudad. Ante esta gravísima situación, se tomó la determinación de construir una línea ferroviaria de emergencia alejada de la zona de combate que garantizase la llegada de suministros a Madrid, y así, a principios de 1937, se comenzó la construcción de un nuevo corredor ferroviario entre Torrejón de Ardoz y la provincia de Cuenca que enlazara con la línea de Valencia. Para el primer tramo, hasta Mejorada del Campo, se aprovechó el trazado de vía estrecha del ferrocarril que explotaba la Azucarera de Madrid, modificando la infraestructura para acoger el ancho de vía militar. Desde allí, un trazado de nueva construcción llegaría hasta Tarancón, pasando por Mejorada del Campo, Loeches, Pozuelo del Rey, Nuevo Baztán, Villar del Olmo, Orusco de Tajuña, Estremera, Fuentidueña del Tajo y Belinchón. Aunque popularmente ha sido conocido como el «ferrocarril de los cuarenta días», por ser el plazo que se preveía para su construcción, los trabajos se llevaron a cabo durante algo más de tres meses, corriendo a cargo de mano de obra reclusa. La rapidez de su construcción y la escasez de materiales obligaron posteriormente a su desmantelamiento. Pese a ello, el paisaje del sureste madrileño conserva vestigios de esta vía estratégica que ha sido parcialmente recuperada como vía verde. Las ruinas de algunas de sus estaciones, sus túneles y puentes, así como las estrechas trincheras hendidas en el terreno, forman parte de la memoria matritense de la Guerra Civil[31].

EL PATRIMONIO DE LA GUERRA CIVIL EN LA CIUDAD DE MADRID

En su condición de ciudad asediada durante la totalidad de la guerra, un hecho que convirtió a Madrid en un verdadero símbolo de la tenaz resistencia de la Segunda República Española, la capital reunió en torno a sí un extenso conjunto de elementos defensivos y fortificaciones, especialmente en sus flancos meridional y occidental. Buena parte de los elementos que hemos conservado se concentran en la Casa de Campo y en el área de la Ciudad Universitaria, sin lugar a dudas dos de los ámbitos más importantes en el teatro de los combates y operaciones de la guerra en Madrid.

[31] Rafael Fraguas, «El tren de la resistencia. Un ferrocarril hecho en tres meses sorteó el cerco franquista hace 75 años», *El País*, 15 de mayo de 2012.

En la Casa de Campo los restos son innumerables. Por su singularidad, habría que destacar los elementos que se han conservado en el entorno del cerro Garabitas (667 m), desde cuya base las baterías artilleras del ejército de Franco sometían a intensos bombardeos las posiciones republicanas de la Ciudad Universitaria. Precisamente sobre el desarrollo de los combates en el área de la Casa de Campo durante los años 1936 y 1937 se acaba de publicar una monografía con información muy detallada que permite seguir el desarrollo de las operaciones y el importante papel del cerro Garabitas durante este episodio decisivo de la batalla por Madrid[32], en la que la Casa de Campo constituye uno de los escenarios más importantes. De hecho, la práctica totalidad del parque se encuentra plagada de restos de trincheras, fortines, casamatas, nidos de ametralladora, etc. En su entorno se pueden encontrar dos fortines de hormigón en la colonia de Camarines, situada entre la Cuesta de las Perdices (carretera de La Coruña) y la carretera de Castilla.

En los últimos años también se han estudiado y catalogado restos en distintos puntos del distrito de Moncloa, como el parque del Oeste, donde se conservan tres construcciones cilíndricas en hormigón levantadas por el Ejército Nacional, o la Dehesa de la Villa, en la que pueden verse los restos de varios fortines cuadrados y trincheras excavadas por el Ejército de la República. También se han conservado varios fortines de hormigón construidos a finales de 1938 por el ejército sublevado en el Cerro de la Mica (distrito de Latina) así como nidos de ametralladora en el entorno del parque de Valdebebas y dos fortines rectangulares en la loma de Mataespesa (distrito de Hortaleza).

Otro de los elementos más importantes que conserva la ciudad del tiempo de la Guerra Civil es el llamado «Búnker de El Capricho». Desde finales de los años ochenta se han desarrollado una serie de iniciativas vecinales encaminadas a la apertura al público de este interesante conjunto, en el cual el Ayuntamiento de Madrid ha puesto en marcha finalmente un programa de visitas guiadas en el mes de mayo de 2016. En este lugar, que forma parte del conjunto histórico del parque de la Alameda de Osuna, se encontraba la denominada «Posición Jaca»[33], el nombre en clave del cuartel general desde el que el Estado Mayor del Ejército del Centro, con el general José Miaja (1878-1958) a la cabeza, dirigió la defensa de la capital y algunas de las operaciones más importantes de la historia de la guerra. El búnker, terminado en el año 1937, constituye uno de los refugios subterráneos más importantes de este tipo construidos durante la Guerra Civil española y uno de los primeros de esta clase en Europa. En Alcohete, en el municipio de Yebes (Guadalajara), se ha conservado un búnker similar, que albergó durante la guerra la llamada «Posición Saldón» y ha podido estudiarse muy detalladamente[34]. Construido a una profundidad suficiente para resistir los impactos de grandes proyectiles de artillería y bombas de aviación, incluía elementos para defenderse de ataques con gases tóxicos.

[32] Vicente Montoya, 2016.

[33] Fiscer Lamelas, 2016.

[34] Moreno *et alii*, 2006.

Otro de los temas sobre el cual también se ha trabajado en torno al Madrid de la guerra ha sido el de las checas (del término *Cheká,* que hace referencia a la policía política soviética), lugares de detención e internamiento utilizados para la represión de los disidentes políticos. En este ámbito se ha desarrollado, por ejemplo, el proyecto de investigación *Checas de Madrid*, en el que el Instituto CEU de Estudios Históricos ha estudiado la distribución espacial de las checas madrileñas para elaborar una base de datos con la descripción y geolocalización de 340 elementos[35].

Aunque una buena parte de los elementos y estructuras del tiempo de la Guerra Civil en Madrid ya se encuentran estudiadas y catalogadas, siguen produciéndose intervenciones puntuales casi de manera constante. Por ejemplo, a finales de 2016 se desarrollaban diversos trabajos de levantamiento topográfico, limpieza y valoración del refugio antiaéreo que se conserva en el parque del Retiro, frente a la calle de Ibiza[36], y de fechas aún más recientes han sido las noticias de la posible existencia de restos de refugios antiaéreos en el subsuelo del antiguo Taller de Precisión de Artillería de Madrid, sito en la calle de Raimundo Fernández Villaverde, cuyo derribo fue paralizado cautelarmente por el Tribunal Superior de Justicia de Madrid, confirmándose finalmente que se conservaban algunos restos de la guerra. En cualquier caso, las circunstancias en las que se han producido estas noticias y el modo en el que han sido recogidas por los medios de comunicación, sobre todo por la prensa, pueden darnos una idea del indiscutible interés que despierta el tema hoy entre los madrileños.

LAS INICIATIVAS CIUDADANAS

Quisiera detenerme, para terminar, en algunas de las iniciativas ciudadanas que se han venido desarrollando en los últimos años con relación al estudio histórico de la Guerra Civil en Madrid y, sobre todo, a su difusión. La labor de divulgación que han realizado algunos colectivos ha sido muy meritoria y se ha vertebrado a través de asociaciones, sitios de Internet y distintas bitácoras. GEFREMA (Grupo de Estudios del Frente de Madrid), el llamado Colectivo Guadarrama o la asociación Frente de Madrid, son algunas de las iniciativas más importantes.

GEFREMA (Grupo de Estudios del Frente de Madrid) es una asociación creada en el año 2002 entre cuyas actividades destaca la organización de rutas didácticas y visitas a los diferentes escenarios de la Guerra Civil en Madrid. Viene publicando desde el año 2003 la revista *Frente de Madrid* (ISSN 1698-4765), que ha alcanzado ya su número 29 (abril de 2016). La asociación, muy activa y habitualmente presente en congresos, seminarios y encuentros, ofrece también una serie de guías, cuyo autor es Antonio Morcillo López, dedicadas a los fortines del Cerro de la Mica y al frente de la Casa de Campo[37].

[35] Izquierdo Álvarez, 2012.

[36] Alejandro Torrus, «Madrid "redescubre" un refugio de la Guerra Civil en el parque del Retiro», *Público*, 29 de noviembre de 2016.

[37] Morcillo López, 2004 e Id., 2005.

El Colectivo Guadarrama, Grupo de Preservación Histórica, es una asociación de ámbito nacional cuyo objetivo principal es fomentar el estudio, la catalogación, datación y preservación del legado arqueológico/arquitectónico procedente de la Guerra Civil española. Ha desarrollado desde 2005 distintas actividades de difusión e inventario, pudiendo destacarse las jornadas celebradas en Fresnedillas de la Oliva (octubre de 2005) y en Quijorna (julio de 2006), que coincidió con la exposición organizada por el ayuntamiento de la localidad bajo el título «Los testigos mudos de la batalla». Este colectivo ha trabajado en el catálogo de restos del término municipal de Navalagamella, con 197 fichas de elementos inventariados y 800 fotografías correspondientes a 70 emplazamientos.

La asociación madrileña de recreación histórica Frente de Madrid edita un boletín desde el año 2008 que, bajo la cabecera *La voz del frente*, ha alcanzado ya su número 20 (enero-junio de 2014) y ofrece la descarga gratuita de contenidos a través de su sitio de Internet (www.frentedemadrid.com), en el que señalan que su intención «es la de recrear la vida cotidiana de los soldados que tomaron parte en tan trágica contienda sin distinción de bando».

Indudablemente, el papel que ha jugado Internet en esta labor divulgativa y de debate para la opinión pública ha resultado fundamental. Por ejemplo, el sitio *Fortines* (<www.fortines.com>), activo desde 2005, recoge materiales muy interesantes sobre fortificaciones de la guerra en Madrid. Aunque parece que no se actualiza desde junio de 2013[38], incluye 524 restos catalogados y 1675 imágenes. Ofrece al público interesado 72 rutas relacionadas con los escenarios bélicos de la guerra en la provincia de Madrid (Somosierra, Guadarrama, Brunete, Jarama y Madrid). El sitio *La senda de Sulus* (www.sulus.es) hace lo propio con dos rutas del frente de Madrid, en el marco de una oferta que denomina «turismo de trinchera». También desde 2008 se encuentra activa la bitácora *Arqueología de la Guerra Civil Española* (www.guerraenlauniversidad.blogspot.com), un proyecto en el que participan varios arqueólogos adscritos a instituciones españolas, como el CSIC o la Universidad del País Vasco, y a la Universidad de la República de Uruguay, y que está vinculada en las redes sociales a la página del mismo nombre en Facebook.

La Asociación Española de Amigos de los Castillos (AEAC), fundada en 1952, ofrece un catálogo de consulta gratuita *online* sobre castillos y fortificaciones, denominado Inventario de Arquitectura Defensiva Española (www.castillosasociacion.es/es/proyectos), que incluye también las que corresponden al periodo contemporáneo. Este catálogo, que se ha venido desarrollando desde el año 1998 con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, y que recibió el Premio de Investigación Europa Nostra en 2008[39], incluye 19 elementos de la Guerra Civil en la Comunidad de Madrid.

[38] Véase <www.fortines.com> [consultado el 07/01/2017].

[39] Schnell Quiertant, 2014b.

Entre las iniciativas más recientes en este campo habría también que señalar las que viene desarrollando el Grupo de Investigadores del Parque Lineal del Manzanares (GIPL), una asociación sin ánimo de lucro creada en 2007 en Villaverde Bajo, que ha ampliado sus actividades a los ámbitos de los ríos Tajuña y Jarama, deteniéndose especialmente en el Parque Regional del Sureste. En el sitio de Internet de esta entidad (www.parquelineal.es) podemos encontrar abundante información sobre la batalla del Jarama, de la que ahora se cumple el ochenta aniversario. Para este caso querríamos destacar, concluyendo este rápido repaso a las diferentes iniciativas ciudadanas, la aportación particular de Gregorio Salcedo, un vecino de Morata de Tajuña que ha creado el Museo de la Batalla del Jarama[40].

HISTORIA Y TESTIMONIO

Con la somera lectura de este texto ya habrá podido advertir el lector que los testimonios materiales que se han conservado de nuestra Guerra Civil en la Comunidad de Madrid son muy numerosos y extraordinariamente representativos. Los paisajes y escenarios de los combates, las huellas de las viejas trincheras, las ruinas de las casamatas y fortines, los memoriales erigidos por los vencedores, los monumentos funerarios o las fosas comunes de las víctimas de la violencia y la represión política, se han convertido, ya casi a un siglo de la tragedia, en los jalones que nos permiten situar y dar cuerpo material al propio relato histórico de los acontecimientos.

El artículo 20 de la controvertida Ley 52/2007, de 26 de diciembre —por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura—, en el que se da carta de naturaleza al Centro Documental de la Memoria Histórica y Archivo General de la Guerra Civil, nos señala con claridad el camino a seguir, que no debe ser otro que el de la investigación histórica independiente y rigurosa. Porque entre las funciones de este centro se encuentra, precisamente, la de mantener y desarrollar el Archivo General de la Guerra Civil Española, una institución ya creada por Real Decreto 426/1999, que deviene en depositaria de todos los documentos originales (o, en su caso, de copias fidedignas de los mismos) sobre la Guerra Civil española y la represión política que le siguió que se encuentran depositados en los museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal. El texto legal señala, además, que la Administración General del Estado debe proceder a la recopilación de los testimonios orales relevantes vinculados a este período histórico para su remisión e integración en este archivo general, cuya sede se encuentra en la ciudad de Salamanca.

[40] Fran SERRATO, «De paseo por la batalla del Jarama», *El País*, 3 de febrero de 2017.

La lectura de la ley no deja margen a dudas: en último término, el objetivo del Centro Documental de la Memoria Histórica y Archivo General de la Guerra Civil debe ser el de recuperar, reunir, organizar y poner a disposición de todos los interesados los fondos documentales y las fuentes secundarias que puedan resultar de interés para el estudio de la guerra, la dictadura y el exilio, fomentando la investigación histórica sobre la propia Guerra Civil, el franquismo y la transición, para contribuir a la difusión de sus resultados, impulsar la difusión de los fondos del centro y facilitar la participación activa de los ciudadanos.

Y es en este contexto en el que el estudio y la patrimonialización de las huellas materiales de nuestra Guerra Civil puede contribuir a mejorar nuestros conocimientos sobre la contienda: para dejar constancia fiel de la magnitud de este desastre y para darlo a conocer, con toda su crudeza, a las generaciones venideras.

Que la documentación histórica y los testimonios arqueológicos se pongan, por fin, al servicio de la sociedad española para afrontar este debate con la información precisa y, sobre todo, con la serenidad que este requiere. Solo un debate sereno y riguroso podrá conducirnos de forma definitiva a una verdadera reconciliación. Y esta no puede construirse desde el olvido y el abandono de las víctimas. Solo es posible alcanzarla con la verdad, la compasión, la generosidad y el perdón.

PASADO DE GUERRA Y HORROR, PRESENTE DE REFLEXIÓN Y RECUERDO PARA CREAR UN FUTURO EN PAZ

ENTREVISTA A IRATXE MOMOITIO, DICIEMBRE DE 2018

José M. Faraldo, Stéphane Michonneau,
Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossío

Nota biográfica

Iratxe Momoitio Astorkia (1972). Filóloga de estudios, es, desde su apertura en el año 1998, la directora del Museo de la Paz de Gernika (Bizkaia). También ha sido la responsable de la investigación histórica relativa al bombardeo de Gernika.
Ha impartido un gran número de charlas y conferencias en torno al tema de la historia de Gernika, bombardeo de Gernika y Guerra Civil, Museos por la Paz, Arte y Paz, y a su trabajo en el Museo de la Paz de Gernika, en lugares de Euskadi, del Estado español y también en el extranjero (numerosas ciudades de Europa, EE.UU., Australia, Corea del Sur, Sudáfrica, Argentina…).
Es autora de varios artículos y coordinadora de las dos colecciones de libros que tiene el museo (*Gernika-Lumoko Historia Bilduma* [14 vols.] y *Museos, Paz y DDHH* [4 vols.]), así como de varios proyectos europeos y de numerosos congresos y seminarios internacionales (*V Congreso Internacional de Museos de la Paz* [2005], encuentros internacionales bianuales de Arte y Paz).
Así mismo, participa —en representación del museo— muy activamente en numerosas redes nacionales e internacionales, como el Foro de Asociaciones en educación para la Paz y los Derechos Humanos de Euskadi, la Red de Museos de la Costa Vasca, AIPAZ, la Red internacional de Museos por la Paz (INMP), IC-MEMO (ICOM), EUROM, International Coalition of Sites of Conscience, etc.

¿En qué circunstancias y con qué premisas generales nació el centro que Vd. dirige?

Iratxe Momoitio Astorkia (IMA): El Museo de la Paz de Gernika nació como Museo Gernika el 7 de abril de 1998, dos años después de la creación, por parte del Ayuntamiento de Gernika-Lumo, de una beca de investigación para recopilar toda la información que hubiera en diferentes archivos y centros de documentación de todo el mundo sobre el bombardeo de Gernika.

Dado que los visitantes que se acercaban a esta ciudad solo podían ver alguna exposición temporal sobre su bombardeo y que el edificio frente al ayuntamiento, en la céntrica plaza de los Fueros —anteriormente ocupado por los Juzgados, Correos y Telégrafos—, había quedado libre, el Ayuntamiento de Gernika decidió embarcarse en solitario en la aventura de crear el Museo Gernika (así llamado hasta 2003).

Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López y Fernando Vela Cossio (eds.), *Paisajes de Guerra. Huellas, reconstrucción, patrimonio,* Collection de la Casa de Velázquez (173), Madrid, 2019, pp. 229-236.

¿Qué objetivos perseguía en un primer momento y qué otros fueron surgiendo después? ¿Cómo se definieron las pautas del proyecto? ¿Cuáles fueron las dificultades?

IMA: Los objetivos que, en un primer lugar, se propusieron fueron convertirse en un centro de visita y de referencia —a nivel de investigación (gracias al Centro de Documentación especializado en la temática que había nacido tras los dos años de investigación y recopilación de materiales de archivo)— en torno al bombardeo de Gernika y la Guerra Civil española.

Este museo empezó por ocupar una planta del recién remodelado edificio, aprovechando los materiales existentes en la Casa de Cultura de Gernika y el ayuntamiento. Y así, poco a poco fue creciendo y remodelándose. Un gran impulso supuso —tras la petición del Ayuntamiento de Gernika-Lumo del 1% cultural— la recepción de este dinero desde Madrid. Con esta inyección económica no solo se pudieron adecuar nuevas salas de exposición y servicios (ascensor…) sino que además se pudo llevar a cabo un plan museográfico completo (fig. 1).

Fig. 1. — Fotos de la exposición permanente del Museo Gernika en el año 1998

© Fundación Museo de la Paz de Gernika.

¿Cómo aplicaron concretamente estos objetivos en el proceso de museificación?

IMA: Fue tras realizar esta gran obra, cuando ya se empezó a plantear el plan museográfico, también el momento en el que el Ayuntamiento de Gernika-Lumo vio que el Museo Gernika tenía un gran potencial más allá de la

villa. Por tanto, la alcaldía de Gernika-Lumo se reunió con el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia para plantearles que hicieran suyo también ese nuevo proyecto. Ambas instituciones, teniendo en cuenta el potencial y la simbología de Gernika, aceptaron participar, creando así (julio de 2002) un nuevo ente, la Fundación Museo de la Paz de Gernika. Esta fundación estaría participada (y así sigue en la actualidad), a partes iguales, por las tres instituciones.

En ese momento —y por la influencia del trabajo realizado por el Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratuz, así como por el trabajo a favor de la reconciliación (Gernika-Alemania) llevado a cabo desde el ayuntamiento— fue cuando se decidió que el museo no solo abordaría el tema del bombardeo sino que tendría dos ejes de trabajo: 1. Memoria e Historia (bombardeo de Gernika y Guerra Civil) 2. Cultura de Paz y Derechos Humanos. Y, a partir de ese momento, pasaría de ser Museo Gernika a Museo de la Paz de Gernika (fig. 2).

Fig. 2. — Fachada actual del Museo de la Paz de Gernika

¿Cómo se pensó y gestionó el diseño del museo?

IMA: De esta forma, desde 2001 hasta 2003 la dirección del museo (gestionada por Iratxe Momoitio Astorkia desde 1998) se puso manos a la obra —junto a la empresa de museografía Stoa y dos grupos de expertos en la temática histórica y la temática de Cultura de Paz y Derechos Humanos— para llenar de contenidos esta nueva propuesta de museo.

Esta etapa fue un período de muchísimo trabajo, pero muy ilusionante, tanto para el reducido grupo de trabajadoras del museo como para todas las asociaciones, entidades y expertos que se involucraron en el proyecto.

De esta manera, el centro se convirtió en un museo innovador, que carecía de un gran número de objetos pero que quería ser un museo para el recuerdo, un museo para el futuro, un museo que no pretendía ser un narrador más que

cuenta historias de la guerra sino un espacio que motivase a creer en la paz, que invitase a buscarla, observarla y confrontarla. Es decir, un museo temático difusor de la cultura de paz que transmitiera ideas, sensaciones producto de la interacción entre la historia, la creatividad y la emotividad.

En consecuencia, el museo demandaba un visitante activo que reflexionase —a lo largo de su nueva exposición permanente— en torno a tres cuestiones:

¿Qué es la paz? Una amplia gama de ideas, conceptos, pensamientos y puntos de vista sobre la paz, y especialmente una idea contemporánea en la que la paz, con el objetivo de resolver conflictos, brota por sí misma de manera positiva en las relaciones entre las personas (fig. 3).

Fig. 3. — Salas de la exposición permanente del Museo de la Paz de Gernika en la actualidad

© Fundación Museo de la Paz de Gernika.

¿Qué ocurrió en Gernika en un momento de ausencia de paz? ¿Cuál es el legado del bombardeo de Gernika? Una lectura de la historia de Gernika-Lumo y la Guerra Civil española, el episodio del bombardeo y la ejemplar lección de paz que nos ofrecen los supervivientes de aquel trágico hecho reconciliándose con sus agresores, así como otras reconciliaciones y mediaciones de paz en el mundo (fig. 4).

FIG. 4. — Vistas parciales de diferentes estancias de la exposición permanente del Museo de la Paz de Gernika en la actualidad

© Fundación Museo de la Paz de Gernika.

¿Qué ocurre actualmente con la paz y los derechos humanos en el mundo y en Euskadi? Una mirada al mundo a través del *Guernica* de Picasso, mediante una reflexión sobre los derechos humanos y la violencia en Euskadi, como prismas para observar la situación actual de los derechos humanos y la paz en el mundo (fig. 5, p.234).

Fig. 5. — Perspectiva del *Guernica* de Picasso en una de las salas de la exposición permanente del Museo de la Paz de Gernika

© Fundación Museo de la Paz de Gernika.

Así, el 8 de enero de 2003 el Museo de la Paz de Gernika reabrió sus puertas al público (tras casi un año cerrado para poder realizar las obras de museografía), siendo inaugurado por el lehendakari Ibarretxe, el diputado general de Bizkaia Josu Bergara y el entonces alcalde de Gernika-Lumo, Miguel Ángel Aranaz Ibarra. La misión de la Fundación Museo de la Paz de Gernika es conservar, exponer, difundir, investigar y educar al visitante en las ideas básicas de la cultura de paz y lo que ella ha tenido y tiene que ver con la historia de Gernika-Lumo (Guerra Civil española), para hacer que —junto al trabajo de otras organizaciones del ámbito de la historia y de la paz— Gernika-Lumo, Bizkaia y Euskadi sean referentes (locales, regionales, nacionales e internacionales) de trabajo a favor de la paz y de la cultura.

A partir de 2003 se convirtió en el primer y único Museo de la Paz de Euskadi y del resto del Estado.

¿Quién es el público? ¿Ha habido evolución en la recepción de parte del público?

IMA: Desde su apertura en 1998, han pasado ya veinte años en los que el museo ha crecido enormemente en contenidos, redes, así como en número de público visitante. Si en 1998 fueron unas 19 000 personas las que visitaron el museo, en el año 2016 la cifra se duplicó, al alcanzar 43 606 personas procedentes de muchísimos lugares del mundo. En 2018 ha sobrepasado los 51 000 visitantes.

¿Cómo se financió en su origen y cómo se sigue financiando el centro a día de hoy?

IMA: El museo siempre se ha financiado gracias a la aportación anual de sus tres patronos, la venta de entradas y tienda y las aportaciones puntuales para proyectos.

¿Cuáles han sido las nuevas demandas del público a las que el museo ha tenido que adaptarse?

IMA: Las demandas del público han sido muchas y diferentes a lo largo de los últimos años y, haciendo caso a lo demandado, el museo ha creado numerosos servicios desarrollados por un equipo de seis mujeres profesionales que trabajan en las siguientes áreas:

1. Centro de Documentación especializado en el bombardeo de Gernika, Guerra Civil y exilio, que atiende la consulta de numerosos investigadores, periodistas y otros profesionales, y sigue investigando en archivos nacionales y extranjeros sobre el tema en cuestión.
2. Departamento educativo que acerca la temática del museo al público escolar, y a las familias a través de talleres, celebración de días especiales (Día Internacional Escolar de la Paz y la No Violencia, Día de los Derechos Humanos…), programa *El museo en los centros escolares*, etc.
3. Organización de seminarios y congresos internacionales sobre ambas temáticas trabajadas.
4. Línea de trabajo sobre Arte y Paz.
5. Visitas guiadas y tienda.
6. Proyectos y redes.
7. Web (<www.museodelapaz.org>) y redes sociales (Facebook, Twitter, YouTube, Flickr, Issuu…).

Así pues, todos los servicios desarrollados a lo largo de estos veinte años tienen como propósito socializar ese trabajo a favor del conocimiento de la historia y de la Cultura de Paz y Derechos Humanos, tanto a través de la exposición permanente como de las exposiciones temporales y demás actividades.

¿Cuáles son los planes para el futuro?

IMA: De aquí al futuro, el museo tiene el nuevo reto de volver a remodelar su exposición permanente, que ya cuenta con veinte años de vida y necesita actualizarse.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1978), *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Alberti, Rafael, «Defensa de Madrid, Defensa de Cataluña» [1936], en Jorge Urrutia (ed.), *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, Sevilla, Vandalia, 2006, pp. 290-293.

Alexandre, Arsène (1918), *Les monuments français détruits par l'Allemagne*, París, Berger Levrault.

Ammende, Ewald (1935), *Muss Russland hugern? Menschen- und Völkerschicksale in der Sowjetunion*, Viena, Braumüller.

Angrick, Andrej, Klein, Peter (2006), *Die «Endlösung» in Riga: Ausbeutung und Vernichtung 1941-1944*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Anheier, Helmut K., Isar, Yudhishthir Raj (eds.) [2011], *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity*, Nueva York, Sage Publication.

Antolín, Enriqueta (2002), *Regiones Devastadas,* Madrid, Suma de Letras.

Arendt, Hannah (2014), *Qu'est ce que la politique ?*, París, Seuil, nueva traducción, ed. aumentada.

Aróstegui, Julio, Godicheau, François (eds.) [2006], *Guerra Civil. Mito y memoria,* Madrid, Marcial Pons.

Audouin-Rouzeau, Stéphane, Becker, Annette (2000), *14-18. Retrouver la guerre,* París, Gallimard.

Augé, Marc (2008), *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa.

Baczko, Bronisław (ed.) [1949], *Warszawa Stolica Polski*, Varsovia, Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy.

Barakat, Sultan (ed.) [2005], *After the Conflict: Reconstruction and Development in the Aftermath of War*, Londres, I. B. Tauris.

Barakat, Sultan (2007), «Post-war reconstruction and the recovery of cultural heritage: critical lessons from the last fifteen years», en Nicholas Stanley-Price (ed.), *Cultural Heritage in Postwar Recovery (Rome, October 4-6, 2005*), Roma, ICCROM, pp. 26-39.

Baron, Jaimie (2014), *Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Nueva York, Routledge.

Bartetzky, Arnold (2012), *Nation – Staat – Stadt. Architektur, Denkmalpflege und Geschichtskultur vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Colonia – Weimar – Viena, Böhlau.

— (2015), «Architecture Makes History: Reconstruction and Nation-building in East Central Europe», en Tino Mager (ed.), *Architecture RePerformed: The Politics of Reconstruction,* Burlington, Ashgate, pp. 19-34.

Bayerri Raya, Josep, Bayerri Polo, Carme (1992), *La reconstrucció de Tortosa: 1940-1957*, Tortosa, Ordre de la Cucafera.

Beazley, Olwen (2009), «A Paradox of Peace: the Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome) as World Heritage», en John Schofield y Wayne Cocroft (dirs.), *A Fearsome Heritage: Diverse Legacies of the Cold War*, Walnut Creek (California), Left Coast Press, One World Archaeology Series, pp. 33-50.

Becker, Annette (2008), *Apollinaire, une biographie de guerre,* París, Tallandier.

— (2011), *Les cicatrices rouges. France et Belgique occupées*, París, Fayard.

— (2014a), «Imprisonned Civilians / Civils emprisonnés», en Jay Winter (ed.), *The Cambridge History of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 3, pp. 257-282.

— (2014b), *En Campagne,* Grane, Créaphis Editions.

— (2014c), *Voir la Grande Guerre, un autre récit,* París, Armand Colin.

Becker, Annette, Bloch, Étienne (eds.) [2006], *Marc Bloch. L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, París, Gallimard.

Becker, Annette, Debary, Octave (dirs.) [2012], *Montrer les violences extrêmes. Théoriser, créer, historiciser, muséographier*, Grane, Créaphis Éditions.

Beevor, Anthony (2011), *La Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica.

Belot, Robert (2015), «La patrimonialisation *du pire* a-t-elle des vertus véritatives et préventives ? Le Dôme d'Hiroshima comme lieu "dé-mémoire"», *Ethnologies*, 37 (2), pp. 3-28.

Bellour, Raymond (1999), *L'Entre-Images 2*, París, P.O.L.

Benjamin, Walter (2011), *Expérience et pauvreté,* París, Payot [1ª ed. 1933].

Benzaquen, Stephanie (2014), «Warning: much of the video footage shows people who had suffered greatly – Looking at the Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes, Cambodia, on Flickr and YouTube», *Media, Culture & Society*, 36 (6), pp. 1-20.

Bertaud, Jean-Paul (1979), *La Révolution armée. Les soldats-citoyens et la Révolution française*, París, Robert Laffont.

Bertrand-Dorléac, Laurence (dir.) [2014], *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, París – Lens, Somogy éditions d'art – Musée du Louvre de Lens.

Blanco Rodríguez, Juan Andrés (2007), «La historiografía de la guerra civil española», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7, pp. 741-772.

Bloch, Marc (1997), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, París, Armand Colin.

Bocquet, Denis (inédita), *Reconstruction, idéologies urbaines et accommodements locaux : Dresde, 1945-2012*, tesis de HDR leída en 2012, université Paris-Est.

Bodenschatz, Harald, Sassi, Piero, Welch Guerra, Max (eds.) [2015], *Urbanism and Dictatorship. A European Perspective,* Basilea, Birkhäuser Verlag.

Bogusz, Anna (1957), *Budowa PkiN*, Varsovia, PWN.

Böhme, Klaus (ed.) [1975], *Aufrufe und Reden deutscher Professoren in Ersten Weltkrieg*, Stuttgart, Reclam Universal – Bibliothek (9787).

Bolter, Jay David, Grusin, Richard (2000), *Remediation. Understandking New Media*, Cambridge, MIT Press.

Borys Kosarev: Modernist Kharkiv, 1915-1931, catálogo de exposición (Nueva York, The Ukrainian Museum, December 5, 2011 - January 11, 2012), Nueva York – Kiev, The Ukrainian Museum – Rodovid, 2012.

Braum, Michael, Baus, Ursula (eds.) [2009], *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Basilea, Birkhäuser Verlag.

Brüggemann, Karsten (2004), «Der Wiederaufbau Narvas nach 1944 und die Utopie der "sozialistischen Stadt"», en Id. (ed.), *Narva und die Ostseeregion [Narva and the Baltic Sea Region]*, Narva, TÜ Narva kolledž, pp. 81-103.

Bussière, Éric, Marcilhoux, Patrice, Varaschen, Denis (dirs.) [1997], *Images de la reconstruction : Arras, 1018-1934, photographies du fonds Paul Decaux,* Dainville, Archives départementales du Pas-de-Calais.

Calvo González-Regueral, Fernando (2012), *La Guerra Civil en la Ciudad Universitaria*, Madrid, Ediciones La Librería.

Campbell, Louise (1992), «Towards a New Cathedral: The Competition for Coventry Cathedral 1950-1951», *Architectural History*, 35, pp. 208-234.

Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española, 1939-1953, ed. de María Dolores Jiménez-Blanco, catálogo de exposición (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de abril al 26 de septiembre de 2016), Madrid, MNCARS, 2016.

Capron, Francis (2008), «Le travail de mélancolie – Mélancolie et mémoire», en *Plus de secret plus de vérité. Actes des Journées de Tours 2008 (Tours, 15-16 novembre 2008),* Tours, Société psychanalytique de Tours éd., pp. 1-3.

Cartañá i Pinén, Jordi (2007), «Ingeniería agronómica y modernización agrícola», en Manuel Silva Suárez (coord.), *Ingeniería y Técnica en España*, t. V: *El ochocientos: profesiones e instituciones civiles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – CSIC, pp. 449-505.

Castellano Ruiz de la Torre, Ricardo (2004), *Los restos del asedio. Fortificaciones de la Guerra Civil en el frente de Madrid. Ejército nacional*, Madrid, Almena.

— (2007), *Los restos de la defensa. Fortificaciones de la Guerra Civil en el frente de Madrid. Ejército republicano*, Madrid, Almena.

Castellano Ruiz de la Torre, Ricardo (2012), «La línea de defensa del Monte de El Pardo, nuevas evidencias», *Actas del IV Congreso de Castellología (Madrid, 7-9 de marzo de 2012)*, Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos, pp. 327-330.

Castellano Ruiz de la Torre, Ricardo, Schnell Quiertant, Pablo (2011), *Arquitectura militar de la Guerra Civil en la Comunidad de Madrid, sector de la batalla de Brunete,* Madrid, Comunidad de Madrid.

Castillo, Fernando (2010), *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad, del 98 a la postguerra*, Madrid, Polifemo.

— (2016), *Los años de Madridgrado*, Madrid, Fórcola.

Caswell, Michelle (2014), *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*, Madison – Londres, University of Wisconsin Press.

Cesare, Oscar Edward (1916), *One Hundred Cartoons,* Boston, Small, Maynard & Company.

Chagniot, Jean (2003), *Guerre et société à l'époque moderne*, París, PUF.

Chassaigne, Philippe, Largeaud, Jean-Marc (dirs.) [2004], *Villes en guerre*, París, Colin.

Chaves Nogales, Manuel (2011), *La defensa de Madrid*, Madrid, Espuela de Plata.

Chías Navarro, Pilar (1986), *Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Editorial Complutense.

Chipot, Dominique (2013), *En pleine figure. Haïkus de la Guerre de 14-18,* París, Éditions Bruno Doucey.

Cimorra, Clemente (1938), *España en las trincheras*, Madrid, Editorial Nuestro Pueblo; reedit. en Josep María Figueres (ed.) [2004], *Madrid en guerra. Crónica de la batalla de Madrid, 1936-1939*, Barcelona, Destino, pp. 368-370.

Clout, Hugh (1996), *After the Ruins, Restoring the Countryside of Northern France after the Great War*, Exeter, University of Exeter Press.

Clua Micola, Pere, Sánchez Cervelló, Josep, Margalef Faneca, Cinta (2007), *Corbera d'Ebre. 200 anys d'Història, 1800-2007,* Corbera, Ajuntament.

Comisión Europea (2015), *Horizonte2020, Europa en un mundo cambiante, sociedades inclusivas, innovadoras y reflexivas*, informe [disponible en línea, consultado el: 03/05/2015].

Consejo de Europa (2000), *Convenio Europeo del Paisaje*, [disponible en línea, consultado el: 19/05/2015].

Copeland, Colette (2011), «Madness and Mayhem: the Aesthetics of Dark Tourism», *Afterimage*, 39 (1-2), pp. 43-46.

Corvisier, André (1964), *L'armée française de la fin du XVII^e siècle au ministère de Choiseul : le soldat*, París, PUF.

Costello, John (2010), *La Guerre du Pacifique : nouvelle histoire à partir d'archives restées jusqu'ici secrètes*, París, Pygmalion, 2 vols. [1ª ed. 1983].

Courmont, Barthélémy (2015), *Le Japon de Hiroshima. L'abîme et la résilience*, París, Vendémiaire.

Cryder, Spencer (2010), «Investigative Inertia during ECCC Trial Phase. The 1979 "S-21 video" & Child Survivor Norng Chanphal», Tulane University Law School DC-Cam, [disponible en línea, consultado el: 19/02/2019].

Danchin, Emmanuelle (2015), *Le temps des ruines, 1914-1921*, Rennes, PUR.

Debruyne, Emmanuel, Paternostre, Jehanne (2009), *La Résistance au quotidien, 1914-1918*, Bruselas, Racine.

De Duve, Thierry (2008), «Art in the Face of Radical Evil», *October,* 125, pp. 3-23.

Dehio, Georg, Riegl, Alois (1988), *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch*, Basilea, Birkhäuser Verlag.

Deleuze, Gilles (2014), *Foucault y el poder*, Madrid, Errata Naturae.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2003), «Mai 68 n'a pas eu lieu», en Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Texte et entretiens 1975-1995*, París, Minuit, pp. 215-217 [1ª ed. 1984].

De Michaelis, Marco, Hartmut, Frank, Hain, Simone (2004), *Zwei deutsche Architekturen: 1949-1989*, Stuttgart, IFA.

Denaeyer, Simone, Herremans, Jean-Paul, Vermander, Jean (2006), «Jean Massart, pionnier de la conservation de la nature en Belgique», en Dan Gafta y John Akeroyd (eds.), *Nature Conservation. Concepts and Practice,* Berlín – Heidelberg, Springer, pp. 26-45.

Derrida, Jacques (2003), *Béliers, le dialogue ininterrompu, entre deux infinis le poème*, París, Galilée.

Dettloff, Paweł (2006), *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918-1939. Teoria i praktyka [The Reconstruction and Restoration of Architectural Monuments in Poland in the years 1918-1939. Theory and Practice]*, Cracovia, Universitas.

Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*, París, Minuit; trad. esp. (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.

— (2011), *Écorces*, París, Minuit; trad. esp. (2015), *Cortezas*, Santander, Shangrila Ediciones.

Diefendorf, Jeffrey M. (ed.) [1990], *Rebuilding Europe's Bombed Cities*, Basingstoke, Macmillan.

Diéguez Patao, Sofía (1981), «Arquitectura y urbanismo durante la autarquía», en Antonio Bonet Correa (coord.), *Arte del franquismo,* Madrid, Cátedra, pp. 47-76.

Díez de Baldeón García, Alicia (1993), «El nacimiento de un barrio burgués. Argüelles en el siglo xix», *Norba: Revista de Arte*, 13, pp. 231-268.

Dolinskas, Vydas, Stepanovičienė, Daiva (eds.) [2009], *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai ir jų atkūrimas europinės patirties kontekste [The Palace of the Grand Dukes of Lithuania and its Restoration within the Context of the European Experience]*, Vilna, Kultura.

Duch Plana, Montserrat (2012), *Quimeres. Sociabilitats i memòries col·lectives a la Catalunya del segle xx,* Tarragona, Publicacions URV, Universitat Rovira i Virgili.

— (2014), *¿Una ecología de las memorias colectivas? La transición española a la democracia revisitada*, Lérida, Milenio.

Duffy, Terence (1997), «Les musées de la paix au Japon», *Museum International*, 49 (4), pp. 49-54.

Duménil, Anne, Nivet, Philippe (dirs.) [2003], *Les reconstructions en Picardie. Actes des colloques (Amiens, 27 mai 2000 et 12 mai 2001)*, Amiens, Encrage.

Dunlop, Nic (2006), *The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields*, Nueva York, Walker Publishing Company.

Duras, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*, París, Folio Gallimard.

En, Nhem (2014), *The Khmer Rouge's Photographer at S-21. Under the Khmer Rouge Genocide*, Phnom Penh, edición del autor.

Enzensberger, Hans Magnus (1995), *L'Europe en ruines : témoignages oculaires 1944-1948*, Arlés, Actes Sud.

Ehrenburg, Ilya, Grossman, Vasily (2003), *The Complete Black Book of Russian Jewry,* trad. y ed. de David Patterson, New Brunswick (NJ), Transaction Publishers [1ª ed. 1944].

Ezquerra del Bayo, Joaquín (1929), *El Palacete de la Moncloa: su pasado y su presente*, Madrid, Hausser y Menet.

Fagiolo, Marcelo (dir.) [2005], *El esplendor de la ruina*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya.

Faraldo, José María (2001), «Medieval Socialist Artifacts: Architecture and Discourses of National Identity in Provincial Poland (1945-1960)», *Nationalities Papers*, 29 (4), pp. 605-632.

Faraldo, José María, Rodríguez-López, Carolina (2015), «Historiografías: la posguerra española en el contexto de las posguerras globales», en Gutmaro Gómez Bravo y Rubén Pallol (eds.), *Actas del Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra civil española (Madrid, 3-5 de abril de 2014)*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, pp. 63-70.

Farmer, Sarah (2007), *Oradour, 10 juin 1944*, París, Perrin.

Febo, Giulian di (2012), *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée.

Fernández de Sevilla Morales, Miguel (1993), *Historia jurídico administrativa de la Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Fernández Prieto, Lourenzo, Nomes e Voces (eds.) [2012], *Memoria de guerra y cultura de paz en el siglo xx. De España a América, debates para una historiografía*, Gijón, Ediciones Trea.

Fernández Talaya, María Teresa (1999), *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa: evolución histórica, administrativa y artística*, Madrid, Fundación Caja Madrid.

Fiscer Lamelas, Guillermo (2016), «El búnker del Capricho. Una crónica en el 80 aniversario de la Guerra Civil en Madrid», *Madrid Histórico*, 65, pp. 40-46.

Fischinger, Andrzej, Lepiarczyk, Józef (1957), «Dyskusja w sprawie Attyki Bonerowskiej w Krakowie», *Ochrona Zabytków*, 10 (4), pp. 271-278.

Foessel, Michaël (2012), *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique,* París, Seuil.

Folin, Marco, Pietri, Monica (eds.) [2015], *Wounded Cities. The Representation of Urban Desasters in European Art (14th - 20th Centuries)*, Leiden, Brill.

Font, Jordi (2009), «Contra la nostalgia (y a favor). El rescate de la memoria democrática como identidad civil», en Ricard Vinyes (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia,* Barcelona, RBA, pp. 371-392.

Forcadell Álvarez, Carlos, Sabio Alcutén, Alberto (eds.) [2008], *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – CSIC.

Fournier, Éric (inédita), *Paris en ruines, 1851-1882. Entre flânerie et apocalypse. Regards, acteurs, pratiques*, tesis doctoral defendida en 2005, université Paris 1.

Friedrich, Gunter (inédita), «Kollaboration in der Ukraine im Zweiten Weltkrieg: Die Rolle der einheimischen Stadtverwaltung während der deutschen Besetzung Charkows 1941 bis 1943», lección inaugural leída en 2008, Fakultät Für Geschichtswissenschaft der Ruhr Universität Bochum.

Gassiot Ballbé, Ermengol (2008), «Arqueología de un silencio. Arqueología forense de la Guerra Civil y del Franquismo», *Complutum*, 19 (2), pp. 119-130.

Gazapo, Darío, Lapayese, Concha (2009), *La construcción del paisaje: entre la interioridad y la exterioridad*, Pamplona, Ediciones Dapp.

Gea Ortigas, María Isabel (2010), *La Gran Vía: cien años de historia*, Madrid, Ediciones La Librería.

Gebhard, Torsten (1958), «Zum Wiederaufbau von Warschau», *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 16 (1), pp. 79-81.

Giménez Caballero, Ernesto (1944), *Nuestro Madrid,* Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Nacional.

Goebel, Stefan (2011), «Commemorative Cosmopolis: Transnational Networks of Remembrance in Post-War Coventry», en Stefan Goebel y Derek Keene (eds.), *Cities into Battlefields. Metropolita Scenarios, Experiences and Commemoratios of Total War*, Farnham, Ashgate Publishing, pp. 163-184.

Goebel, Stefan, Keene, Dereck (eds.) [2011], *Cities into Battlefields. Metropolitan Scenarios, Experience and Commemorations of Total War*, Farnham, Ashgate.

Goldman, Jasper (2005), «Warsaw: Reconstruction as Propaganda», en Lawrence J. Vale y Thomas J. Campanella (eds.), *The Resilient City: How Modern Cities Recover from Disaster*, Oxford, OUP, pp. 135-158.

González Cárceles, Juan Antonio (2008), «El frente de la Ciudad Universitaria», en Santiago López-Ríos Moreno y Juan Antonio González Cárceles (coords.), *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*, Madrid, SECC – Ayuntamiento de Madrid – Fundación Cultural COAM, pp. 552-573.

— (2009), «La recuperación del Palacete. Una intensa historia», en Joaquín Ezquerra del Bayo, *El palacete de La Moncloa, su pasado y su presente*, Madrid, Presidencia de Gobierno, Edición facsímil, pp. 3-25.

González Ruibal, Alfredo (2008), «Arqueología de la Guerra Civil Española», *Complutum*, 19 (2), pp. 11-20.

— (2016), *Volver a las trincheras. Una arqueología de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza Editorial.

González Ruibal, Alfredo, Marín Suárez, Carlos, Sánchez-Elipe Lorente, Manuel, Lorente Muñoz, Santiago (2010), «Guerra en la Universidad. Arqueología del conflicto en la Ciudad Universitaria de Madrid», *Ebre 38*, 4, pp. 123-143.

González Vázquez, David (2014), «La práctica turística como mecanismo de transmisión de valores: Cataluña y los lugares de memoria democrática», *Revista Iberoamericana de Turismo*, 4, pp. 39-49.

Górski, Jan (1988), *Warszawa w latach 1944-49. Odbudowa*, Varsovia, PWN.

Gracq, Julien (1978), *Entretien avec Jean-Louis Tissier*, París, Gallimard.

— (1980), *En lisant et en écrivant, Œuvres complètes,* París, Gallimard, t. II.

Grębecka, Zuzanna, Sadowski Jakub (eds.) [2007], *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*, Cracovia, Nomos.

Griffin, Roger (2010), *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal.

Grzelachowski, Stanislaw (2013), «Zamojskie Attyki», *Spotkania z Zabytkami*, 1-2 (junio), pp. 44-47.

Guixé, Jordi (2008), «El Memorial Democrático y los lugares de la memoria: la recuperación del patrimonio memorial en Cataluña», *Entelequia,* 7, pp. 217-228.

— (2009), «Espacios, memoria y territorio, un memorial en red en Cataluña», en Ricard Vinyes (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona, RBA, pp. 569-608.

Guixé, Jordi, Iniesta, Montserrat (eds.) [2009], *Políticas públicas de la memoria*, Lérida, Milenio.

Haggith, Toby (2005), «Filming the liberation of Bergen-Belsen», en Toby Haggith y Joanna Newman (eds.), *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, Londres – Nueva York, Wallflower Press, pp. 33-49.

Hanselmann, Jan Friedrich (ed.) [2009], *Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Texte aus Geschichte und Gegenwart,* Stuttgart, Fraunhofer IRB-Verlag.

HARLAUT, Yann (inédita), *La Cathédrale de Reims, du 4 septembre 1914 au 10 juillet 1938. Idéologie, controverses et pragmatisme*, tesis doctoral defendida en 2006, université de Reims Champagne-Ardenne.

Harry Randall: Fifteenth International Brigade Films and Photographs (2014), Collection ALBA, catálogo de fotografías [disponible en línea], Nueva York, Tamiment Library – Robert F. Wagner Labor Library.

HASSLER, Uta, NERDINGER, Winfried (eds.) [2010], *Das Prinzip Rekonstruktion*, Zurich, vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich.

HATLIE, Mark R. (2014), *Riga at War, 1914-1919. War and Wartime Experience in a Multi-ethnic Metropolis*, Marburgo, Herder-Institut.

HAUSMANN, Guido (2002), «Lokale Öffentlichkeit und städtische Herrschaft im Zarenreich: Die ukrainische Stadt Charkiv», en Andreas R. HOFMANN y Anna Veronika WENDLAND (eds.), *Stadt und Öffentlichkeit in Ostmitteleuropa 1900-1939: Beiträge zur Entstehung moderner Urbanität zwischen Berlin, Charkiv, Tallinn und Triest*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 213-234.

HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier, ROJO ARIZA, María del Carmen (2011), «Museïtzació de conflictes contemporanis. El cas de la Guerra Civil espanyol», *Ebre 38*, 6, pp. 131-157.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (2008), «La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)», en José Ignacio CASAR PINAZO y Julián Esteban CHAPAPRÍA (eds.), *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf Editorial, pp. 151-198.

HERSEY, John (1946), *Hiroshima*, París, Robert Laffont.

HERTZOG, Anne (2018), «Les paysages comme lieu de mémoire», en *Paysages en guerre, paysages de guerre,* Numéro hors-série de *Les chemins de la mémoire,* París, Ministère des Armées, pp. 14-19.

HICKS, George (1997), *Japan's War Memories: Amnesia or Concealment?*, Aldershot, Ashgate.

HINTERKEUSER, Guido (ed.) [2008], *Wege für das Berliner Schloss / Humboldt-Forum. Wiederaufbau und Rekonstruktion zerstörter Residenzschlösser in Deutschland und Europa (1945-2007)*, Ratisbona, Schnell & Steiner.

HOGAN, Michael J. (1996), *Hiroshima in History and Memory*, Nueva York, Cambridge University Press.

HORNE, John (2009), «Guerres et réconciliations européennes au XX^e^ siècle», *Vingtième Siècle*, 104 (décembre), pp. 3-15.

HORNE, John, KRAMER, Alan (2006), *1914. Les Atrocités allemandes*, París, Tallandier.

HRIHORENKO, Petro (1982), *Memoirs*, trad. de Thomas P. WHITNEY, Nueva York, Norton.

HUBEL, Achim (2011), «Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren. Ein Blick zurück in ihre Geschichte», en Adrian VON BUTTLAR, Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, Michael S. FALSER, Achim HUBEL y Georg MÖRSCH (eds.), *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmälern – eine Anthologie*, Gütersloh – Berlín – Basilea, Bauverlag – Birkhäuser Verlag, pp. 42-87.

Huse, Norbert (ed.) [2006], *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, Munich, Verlag C. H. Beck.

Iniesta, Montserrat (2009), «Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas», en Ricard Vinyes (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona, RBA, pp. 467-498.

— (2013), «Instrumentos para una política de la memoria. El Memorial Democrático de Cataluña en perspectiva», en Martín Alonso Zarza (coord.), *El lugar de la memoria. La huella del mal como pedagogia democràtica*, Bilbao, Bakeaz, pp. 139-160.

Íñiguez Gràcia, David (2008), *La Batalla del Ebro*, Simat de la Valldigna, Edicions La Xarxa.

Ivask, Merike, Andrejeva, Svetlana (eds.) [2015], *Narva – kuninganna Kristiina kroonijuveel [Narva – Queen Christina's crown jewel]*, Tallin, Tänapäev.

Izquierdo Álvarez, Sara (2012), «Las Checas del Madrid republicano: un ejemplo de investigación interdisciplinar», *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, 79, pp. 77-92.

Jackson, John B. (1980), *The Necessity of Ruins and Other Topics*, Amherst, Massachussets, University of Massachussets Press.

Jakubowski, Józef (ed.) [1980], *Dekret o odbudowie Warszawy*, Lublin, Wyd. Lubelskie.

Jamroz, Józef S. (1956), «Attyka Bonerów w Krakowie, Rynek Główny nr 9», *Ochrona Zabytków*, 9 (1-2), pp. 34-46.

Jankowski, Stanislaw (1990), «Warsaw: Destruction, Secret Town Planning, 1939-44, and Postwar Reconstruction», en Jeffry M. Diefendorf (ed.), *Rebuilding Europe's Bombed Cities*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 77-93.

Jansson, Torkel (2004), «Über den Begriff "Norden" und die nordische Identität in Estland–unter besonderer Berücksichtigung Narvas», en Karsten Brüggemann (ed.), *Narva und die Ostseeregion [Narva and the Baltic Sea Region]*, Narva, TÜ Narva kolledž, pp. 29-45.

Jaumain, Serge, Amara, Michael, Majerus, Benoît, Vrints, Antoon (dirs.) [2005], *Une Guerre totale ? La Belgique dans la Première Guerre mondiale,* Bruselas, Archives générales du Royaume.

Kalinowski, Wojciech (ed.) [1986], *Zabytki urbanistyki i architektury w Polsce, Odbudowa i Konserwacja,* t. I, *Miasta historyczne*, Varsovia, Arkady.

Kawamoto, Yoshitaka (1993), «L'esprit d'Hiroshima», *Museum International,* 45 (1), pp. 14-16.

Keegan, John (1976), *The Face of Battle: A study of Agincourt, Waterloo, and the Somme*, Londres, Penguin Books.

Kevorkyan, Konstantin (2007), *Pervaya stolica: Ocherki. Proza*, Járkov, Folio.

Khar'kov, kratkiy putevoditel, guía del visitante, Járkov, Zolotye stranicy, 2012; trad. ingl. *Kharkiv: Visitor's Guide,* Járkov, Golden Pages, 2012.

Kłaptocz, Alicja Urszula Maria (2009), *Kostrzyńskie pejzaże powojenne dzieje nadodrzańskiego miasta*, Kostrzyn, Urząd Miasta Kostrzyn nad Odrą Muzeum Twierdzy Kostrzyn.

Kochanowski, Jerzy (ed.) [2003], *Zbudować Warszawę piękną… O nowy krajobraz stolicy (1944-1956)*, Varsovia, Trio.

Kodres, Krista (1997), «Restaurierung und das Problem der nationalen Identität. Paradoxa der sowjetischen Kulturpolitik in Estland», *Nordost-Archiv (N. F.)*, 6, pp. 241-272.

Kofman, Sarah (1983), *Comment s'en sortir*, París, Galilée.

— (1986), *Paroles suffoquées*, París, Galilée.

Kohlrausch, Martin (2014), «Warszawa Funkcjonalna: Radical Urbanism and the International Discourse on Planning in the Interwar Period», en Jan C. Behrends y Martin Kohlrausch (eds.), *Races to Modernity. Metropolitan Aspirations in Eastern Europe, 1890-1940*, Budapest – Nueva York, CEU Press, pp. 205-231.

Kopelev, Lev (1980), *The Education of a True Believer*, trad. de Gary Kern, Nueva York, Harper & Row.

Kostadinova, Tonka (2013), «Aid for the reconstruction of cultural heritage in Southern Europe, A peace-building model?», *The Jean Monnet Papers on Political Economy 02/2013*, Trípoli, The University of The Peloponese, [disponible en línea].

Kotelevskiy, Volodymir, Kotelevskiy, Igor (2012), *Khar'kov: xxi vek. nachalo. Photoal'bom*, Donetsk, Panorama-Art.

Kunsthistorisches Museum (1984), *Nowgorod. Architekturführer*, Leningrado, Kunsthistorisches Museum.

Lachert, Bohdan (1944), «Architekt B. Lachert», *Wolna Polska*, 45, pp. 1-4.

Lagrou, Pieter (2002), «Deux guerres à mettre au musée», en Sophie Wahnich (dir.), *Fictions d'Europe. La guerre au musée*, París, ed. des Archives contemporaines, pp. 129-141.

Lankauskas, Alfredas (1994), «Shiauliai. Problèmes spécifiques de reconstruction dans une ville typique de l'Europe occidentale», en Patrick Dieudonné (ed.), *Villes reconstruites. Du dessin au destin. Actes du deuxième colloque international (Lorient, 20-22 janvier 1993)*, París, L'Harmattan, t. I, pp. 59-64.

Latouche, Régis (2008), *Lorraine 1918. De l'armistice à la reconstruction,* Nancy, Éditions Place Stanislas.

Lavabre, Marie-Claire (2006), «Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos», en Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, pp. 31-56.

Ledesma, José Luis (2008), «Se rompió el tiempo. Fragores de ruina y muerte en el Aragón en guerra», en Carlos Forcadell Álvarez y Alberto Sabio Alcutén (eds.), *Paisajes para después de una guerra (1936-1957). El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – CSIC, pp. 29-60.

Ledgerwood, Judy (1997), «The Cambodian Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes: National Narrative», *Museum Anthropology,* 21 (1), pp. 82-98.

Lenclud, Gérard (1995), «L'ethnologie et le paysage. Questions sans réponses», en Claude Voysenat (dir.), *Paysage au pluriel : pour une approche ethnologique des paysages*, París, Éditions de la MSH.

Lennon, John, Foley, Malcolm (2000), *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disaster*, Londres, Continuum.

Levy, Ophir (2016), *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*, París, Herman.

Lindeperg, Sylvie (2013), *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, París, Verdier.

Lisovskii, Vladimir G. (2000), *«Nacionalnii stil'» v arjitekture Rossii,* Moscú, Sovpadenie.

Locher, Fabien, Quenet, Grégory (2012), «L'histoire environnementale : origines, enjeux et perspectives d'un nouveau chantier», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 56 (4), pp. 7-38.

Lucken, Michael (2013), *Les Japonais et la guerre, 1937-1952*, París, Fayard.

Maass, Philipp (2015), *Die moderne Rekonstruktion. Eine Emanzipation der Bürgerschaft in Architektur und Städtebau*, Ratisbona, Schnell Steiner.

Machado, Antonio, «Madrid, Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena» [1936], en Jorge Urrutia (ed.), *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, Sevilla, Vandalia, 2006, p. 285.

Mager, Tino (ed.) [2015], *Architecture RePerformed: The Politics of Reconstruction*, Burlington, Ashgate.

Magocsi, Paul Robert (2010), *A History of Ukraine: The Land and its Peoples*, Toronto, University of Toronto Press.

Majewski, Piotr (ed.) [2016], *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego po 1945*, Varsovia, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Makarius, Michel (2004), *Ruines*, París, Flammarion.

Manteuffel, Tadeusz (1948), *Uniwersytet Warszawski w latach wojny i okupacji. Kronika 1939/40-1944/45*, Varsovia, UW.

Marczewski, Jerzy (ed.) [1991], *Kostrzyn nad Odrą dzieje dawne i nowe*, Poznan, Instytut Zachodni.

Martín Piñol, Carolina (2011), «Los espacios museográficos de la Batalla del Ebro», *Ebre 38*, 6, pp. 159-174.

Martínez Reverte, Jorge (2006), *La Batalla del Ebro*, Barcelona, Crítica.

Martínez Reverte, Jorge, Martínez Zauner, Mario (2016), *De Madrid al Ebro. Las grandes batallas de la guerra civil española*, Madrid, Galaxia Gutenberg.

Massart, Jean (1917), *La presse clandestine dans la Belgique occupée*, París, Payot.

— (1920), *La biologie des inondations de l'Yser et la flore des ruines de Nieuport*, Bruselas, Imprimerie médicale et scientifique.

Matard-Bonucci, Marie-Anne (1995), «La pédagogie de l'horreur», en Marie-Anne Matard-Bonucci y Édouard Lynch (eds.), *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruselas, Complexe, pp. 63-73.

Memorial Democràtic (2005), «Cens de Simbologia franquista de Catalunya», [disponible en línea, consultado el: 10/06/2015].

Mena Muñoz, Pilar, Morín de Pablos, Jorge, Pérez-Juez Gil, Amalia (2004), «El acondicionamiento del Cerro de la Gavia (Villa de Vallecas, Madrid)», en *Actas del II Congreso Internacional sobre Musealización de yacimientos arqueológicos (Barcelona, 7-9 de octubre de 2003)*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, pp. 183-189.

Merino, Ignacio (2010), *Biografía de la Gran Vía*, Barcelona, RBA.

Michonneau, Stéphane (2016), «¿Patrimonializar las ruinas para reconciliar a los españoles? El caso de Belchite», en Iratxe Momoitio Astorkia y Ana Teresa Núñez Monasterio (coords.), *Caer y levantarse. La reconstrucción del patrimonio después de una guerra*, Guernica, Fundación Museo de la Paz de Gernika, pp. 103-114.

Michonneau, Stéphane, Núñez Seixas, Xóse M. (2014), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez.

Mintaurs, Mārtiņš (2016), *Arhitektūras mantojuma aizsardzības vēsture Latvijā [History of the protection of architectural heritage in Latvia]*, Riga, Neputns.

Monesma, Eugenio (2006), *Espacio de la guerra: Belchite*, Huesca, Pyrene U.V.

Montero Barrado, Severiano (1987), *Paisajes de la Guerra. Nueve itinerarios por los frentes de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid.

— (2001), «Arqueología de la Guerra Civil en Madrid», *Historia y Comunicación Social*, 6, pp. 97-122.

Montoliú Camps, Pedro (1996), *Madrid, villa y corte: historia de una ciudad*, vol. 1, Madrid, Sílex.

Moradiellos, Enrique (2011), *Historia mínima de la Guerra Civil española*, Madrid, Turner.

Morcillo López, Antonio (2004), *El frente de la Casa de Campo*, Madrid, Grupo de Estudios del Frente de Madrid.

— (2005), *Fortines del cerro de la Mica, sector Lucero-Carretera de Extremadura*, Madrid, Grupo de Estudios del Frente de Madrid.

Moreno, Rafael, Castellano Ruiz de la Torre, Ricardo, Schnell, Pablo, Benayas, David A., Rodríguez Pascua, Miguel Ángel (2006), «El refugio antiaéreo del Cuartel General del IV Cuerpo de Ejército de la República española en Alcohete (Guadalajara)», *Castillos de España*, 142-143, pp. 87-91.

Moreno Torres, José (1941), «Aspectos de la reconstrucción: el Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza», *Revista Nacional de Arquitectura,* 1, pp. 24-30.

Moreno Villa, José, «Madrid frente de lucha» [1937], en Jorge Urrutia (ed.), *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, Sevilla, Vandalia, 2006, pp. 296-297.

Muñoz-Rojas, Olivia (2010), «Stone, granite and concrete: three images of the urban under Franco», *International Journal of Iberian Studies*, 2, pp. 145-153.

— (2011), *Ashes and Granite. Destruction and Reconstruction the Spanish Civil War and its Aftermath*, Brighton, Sussex Academic Press.

Nath, Vann (1998), *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S-21*, Bangkok, White Lotus.

Nerdinger, Winfried (ed.) [2010], *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, Munich, Prestel.

Niznik, Josef (dir.) [2013], *Twentieth Century Wars in European Memory*, Francfort, Peter Lang.

Nora, Pierre (dir.) [1997], *Les lieux de mémoire,* t. I: *La République*, París, Gallimard (1ª ed. 1984).

Núñez Seixas, Xosé M. (2006), *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons.

Ostolaza, Maitane (2018), *La terre des Basques : naissance d'un paysage (1800-1936)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Oteiza, Jorge (1952), *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

Paisajes de una guerra: la Ciudad Universitaria de Madrid, ed. de Carolina Rodríguez-López, catálogo de exposición (Madrid, Centro de Arte Complutense, 22 de abril al 15 de julio de 2015), Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2015.

Pallol, David (2016), *Construyendo el Imperio*, Madrid, Ediciones La Librería.

Pastor Muñoz, Francisco Javier (2013), «El patrimonio arqueológico de la Guerra Civil en la Comunidad de Madrid», en *Actas de las Séptimas Jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid (Madrid, 17-19 de noviembre de 2010)*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 115-139.

Penedo Cobo, Eduardo, Sanguino Vázquez, Juan, Rodríguez Morales, Jesús, Marañón López, Javier, Martínez Granero, Ana Belén, Alonso García, Marcos (2008), «Arqueología de la Batalla del Jarama», *Complutum*, 19 (2), pp. 63-87.

Pignot, Manon (2012), *Allons Enfants de la patrie, Génération Grande Guerre*, París, Le Seuil.

Ploticher, Evgenii Anatolevich (2009), *Slovo o rodnom gorode*, Járkov, Zolotye stranicy.

Porter-Szücs, Brian (2014), *Poland in The Modern World. Beyond Martyrdom*, Chichester (Reino Unido), Wiley-Blackwell.

Prazmowska, Anita J. (2004), *Civil War in Poland, 1942-1948*, Houndmills, Palgrave.

Preston, Paul (2016), *La Guerra Civil española*, Barcelona, Debate.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], París, Gallimard, col. « Pléiade » (356), 1989.

— *Correspondance avec Madame Straus* [1880-1895], París, Le Seuil, 1994.

Purchla, Jacek, Tegethoff, Wolf (eds.) [2006], *Nation, Style, Modernism*, Cracovia – Munich, International Cultural Centre Kraków.

Quek, Raymond, Deane, Darren, Butler, Sarah (eds.) [2012], *Nationalism and architecture. An introduction,* Surrey (Inglaterra), Ashgate Publishing Limited.

Rafael Aburto, ed. de Iñaki Bergera, catálogo de exposición (Madrid, Arquerías Nuevos Ministerios, octubre 2005), Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de la Vivienda, 2005.

Reid, Anna (2000), *Borderland: A Journey through the History of Ukraine*, Boulder, CO, Westview Press.

Ricœur, Paul (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil.

Riegl, Alöis (1999), *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor [1ª ed. 1903].

Riley, Chris, Niven, Douglas (1996), *The Killing Fields,* Santa Fe (Nuevo México), Twim Palms.

Robin, Régine (2001), *Berlin chantier. Un essai sur les passés fragiles*, París, Stock.

— (2012), *La memoria saturada*, Buenos Aires, Waldhuter editores.

Rodríguez Fernández, Javier (2008), *Fortines. Centinelas de hormigón en el frente de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería.

Rodríguez-López, Carolina (inédita), *Trabajo y reconstrucción. Aproximación al sector madrileño de la construcción en la posguerra (1939-1951),* memoria de licenciatura defendida en 1997, Universidad Complutense de Madrid.

— (2002), *La Universidad de Madrid en el primer franquismo: ruptura y continuidad (1939-1951)*, Madrid, Dykinson.

— (2016), «Estando muertos todavía hablan: la Universidad de Madrid en el primer franquismo», *Ayer*, 101 (1), pp. 105-130.

Rodríguez-López, Carolina, González Casas, José Luis, Mauleón Pérez, Leyre, Muñoz Hernández, Jara (2016), «De campo de Marte a palacios de Minerva: la reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid», en Iratxe Momoitio Astorkia y Ana Teresa Núñez Monasterio (coords.), *Caer y levantarse. La reconstrucción del patrimonio después de una guerra*, Guernica, Fundación Museo de la Paz de Gernika, pp. 87-102.

Rodríguez Tranche, Rafael, Sánchez-Biosca, Vicente (2011), *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra – Filmoteca Española.

Rojo, Vicente (1975), *España heroica*, Barcelona, Ariel.

Roma, Thomas (1997), «Looking into the Face of Our Own Worst Fears through Photographs», *The Chronicle of Higher Education*, 31 (octubre), pp. B10-B11.

Rottermund, Andrzej (ed.) [2000], *Jan Zachwatowicz. W stulecie urodzin,* Varsovia, Zamek Królewski.

Rousseau, Xavier, Van Ypersele, Laurence (2008), *La Patrie crie vengeance ! La répression des inciviques belges au sortir de la guerre, 1914-1918*, Bruselas, Le cri Éditions.

Rozenfel'd, Maksim (2013), *Khar'kov: Retrogeografiya. Fotoal'bom*, Járkov, Folio.

Rueda Laffond, José Carlos (1994), «El desarrollo de la ciudad y la política urbanística», en Antonio Fernández García (dir.), *Historia de Madrid*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 579-601.

Rymaszewski, Bogdan (1984), *O przetrwanie dawnych miast*, Varsovia, Arkady.

Sambricio, Carlos (1976), «Ideología y reforma urbana en Madrid: 1920-1940», *Arquitectura*, 198, pp. 65-78.

— (1977), «Que coman república: introducción a un estudio sobre la reconstrucción en la España de la postguerra», *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 121, pp. 21-34.

Sánchez-Biosca, Vicente (2016), «Non-Author Footage, Fertile Re-Appropriations. On Atrocity Images from Cambodia's Genocide», en Diego Cavallotti, Federico Giordano y Leonardo Quaresima (eds.), *A History of Cinema Without Names,* Udine – Milán, Mimesis, pp. 137-145.

— (2017), *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*, Buenos Aires, Prometeo.

Sánchez Cervelló, Josep (2008), *La Batalla del Ebro: un río de sangre*, Gandesa, Espais de la Batalla de l'Ebre.

Sánchez Cervelló, Josep, Agudo Blanco, Sebastián J. (coords.) [2011], *La Batalla del Ebro: perspectivas y balance*, Tarragona, Arola.

Sartre, Jean-Paul (1984), *Critique de la raison dialectique*, París, Gallimard, t. II [1ª ed. 1960].

Schlögel, Karl (2007), *En el espacio leemos el tiempo*, Madrid, Siruela.

— (2012), *Terror and Utopia, Moscow 1937*, Cambridge, Polity Press.

Schnell Quiertant, Pablo (2005), «Fortificaciones de la Guerra Civil en la Sierra de Madrid», *Castillos de España*, 137-138-139, pp. 91-100.

— (2014a), «Un modelo de fortificación de 1938 en la línea defensiva de la división 8 republicana», en *Actas de las Novenas Jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid (Madrid, 15 y 16 de noviembre de 2012)*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 321-331.

— (2014b), «El inventario de arquitectura defensiva de la AEAC, un ejemplo de ciencia ciudadana en España», *Patrimonio Cultural de España*, 9, pp. 81-94.

Segura, Antoni (2009), «El memorial democrático (La Vanguardia)», en Núria Ventura (coord.), *La memòria històrica: Dossier 76*, Barcelona, Diputació de Barcelona, p. 70.

Shimazu, Naoko (2013), «Popular Representation of the Past: The Case of Post-War Japan», *Journal of Contemporary History*, 38 (1), pp. 101-116.

Shkodovskiy, Yuri Mijailovski, Lavrent'ev, Igor Nikolaevich, Leybreyd, Alexander Yurevich, Polyakova, Yuliana Yurevna (2002), *Khar'kov vchera, segodnya, zavtra*, Járkov, Folio.

Smithson, Robert (1996), *The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press.

Sobradiel Valenzuela, Pedro (1998), *La arquitectura de la Aljafería: estudio histórico-documental*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.

Sorensen, Marie-Louise, Viejo-Rose, Dacia (eds.) [2015], *War and Cultural Heritage. Biographies of Places*, Nueva York, Cambridge University Press.

Śpiewak, Paweł (2012), *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Varsovia, Czerwone i Czarne.

Staging the Ukrainian Avant-Garde of the 1910s and 1920s, ed. de Myroslava M. Mudrak y Tetiana Rudenko, catálogo de exposición (Nueva York, The Ukranian Museum, 7 de febrero - 13 de septiembre de 2015), Nueva York, The Ukranian Museum, 2015.

Starovynniy Kharkiv u poshtovykh kartkakh (2004), Járkov, Kolorit.

Störtkuhl, Beate (ed.) [2006], *Architekturgeschichte und kulturelles Erbe. Aspekte der Baudenkmalpflege in Ostmitteleuropa*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.

Subtelny, Orest (1988), *Ukraine: A History*, Toronto, University of Toronto Press.

Tanaka, Yasuhiro (2005), «L'école des mots», *Vacarme,* 33, pp. 86-88.

Tismaneanu, Vladimir (ed.) [2009], *Stalinism Revisited: The Establishment of Communist Regimes in East-Central Europe*, Nueva York, Central European University.

Torbus, Tomasz (2000), «Resuscitating the "Polish Periods" in the reconstruction process in Western and Northern Poland post 1945», en Katarzyna Murawska-Muthesius (ed.), *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie,* Varsovia, Institute of Art, pp. 175-180

Traverso, Enzo (2007), *À feu et à sang. De la guerre civile européenne. 1914-1945*, París, Stock.

Ukai, Satoshi (2005), «L'avenir nommé Okinawa», *Vacarme*, 33, pp. 91-93.

UNESCO, *Mémorial de la paix d'Hiroshima (Dôme de Genbaku)* [disponible en línea, consultado el 10/01/2019].

Ureña, Gabriel (1979), *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Ediciones Istmo.

Urra Lusarreta, Juan (1966), *En las trincheras del frente de Madrid (Memorias de un capellán de requetés, herido de guerra)*, Madrid, Fermín Uriarte Editor.

Vale, Lawrence J. (2014), «Capital Architecture and National Identity», en Michael Minkenberg (ed.), *Power and Architecture: The Construction of Capitals and the Politics of Space*, Nueva York – Oxford, Berghahn Books, pp. 31-52.

Vázquez de Quevedo, Francisco (2005), «Instituto de terapéutica operatoria (1880-1939). Instituto Rubio y Gali, Instituto Moncola. Contribución a las especialidades médicas y enfermería en España», *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, 3, pp. 411-432.

VERAY, Laurent (inédita), *Face aux archives : du cinéma avec l'histoire à l'histoire du cinema,* tesis de HDR defendida en 2009, université Paris-Sorbonne Nouvelle.

VICENTE MONTOYA, Luis de (2016), *Operación Garabitas. La otra batalla de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería.

VINYES, Ricard (ed.) [2009], *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia,* Barcelona, RBA.

VINYES, Ricard (2014), «La buena memoria. El universo simbólico de la reconciliación en la España democrática. Relatos y símbolos en el texto urbano», *Ayer*, 96, pp. 155-181.

VIRILIO, Paul (1975), *Bunker Archéologie,* París, Les Éditions Demi-Cercle.

VOLDMAN, Daniel (1997), *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954. Histoire d'une politique*, París, L'Harmattan.

VUNK, Aldur (2009), «Pärnu ümberkujundamise katsed 1940-1955» [«Attempts to Redesign Pärnu 1940-1955»], en Tiit KASK y Aldur VUNK (eds.), *Reis (nõukogude) läände. Kuurortlinn Pärnu 1940-88. Artiklite kogumik [Journey to the (Soviet) west. Resort town of Pärnu during 1940-88. Collection of articles]*, Pärnu, Pärnu linnavalitsus, pp. 11-37.

WAGNER-KYORA, Georg (ed.) [2014], *Wiederaufbau europäischer Städte [Rebuilding European Cities]. Rekonstruktionen, die Moderne und die lokale Identitätspolitik seit 1945 [Reconstructions, Modernity and the Local Politics of Identity Construction since 1945]*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

WAHNICH, Sophie (dir.) [2002], *Fictions d'Europe. La guerre au musée*, París, Éd. des Archives contemporaines.

WEISSBERG-CYBULSKI, Alexander (1951), *The Accused*, trad. de Edward FITZGERALD, Nueva York, Simon and Schuster.

WELZBACHER, Christian (2010), *Durchs wilde Rekonstruktistan. Über gebaute Geschichtsbilder*, Berlín, Parthas.

WHARTON, Edith (1915), *Fighting France, from Dunkerque to Belfort*, Nueva York, Charles Sribner's sons.

WIEVIORKA, Annette (1998), *L'ère du témoin*, París, Plon.

— (2015), *1945 : la découverte*, París, Seuil.

WINTER, Jay (2006), *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press.

WOODWARD, Christopher (2002), *In Ruins*, Londres, Vintage.

YACINA, Olga Antonova (2008), *Arkhitekturnaya simfoniya Char'kova*, Járkov, Kolorit.

YONEYAMA, Lisa (1999), *Hiroshima Traces. Time, Space and the Dialectics of Memory,* Berkeley, University of California Press.

ZACHWATOWICZ, Jan (1946), «Program i zasady konserwacji zabytków» [«The Programme and the Principles of Monument Preservation»], *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 8 (1-2), pp. 48-52.

— (1965), *Ochrona Zabytków w Polsce [Monument Preservation in Poland],* Varsovia, Polonia.

Zhadan, Serhiy (2016), *Voroshilovgrad*, trad. de Reilly Costigan-Humes e Isaac Wheeler, Dallas (Texas), Deep Vellum.

Zhurzhenko, Tatiana (2011), «Capital of Despair': Holodomor Memory and Political Conflicts in Kharkiv after the Orange Revolution», *East European Politics and Societies,* 25 (3), pp. 597-639.

— (2015), «The Fifth Kharkiv», *New eastern Europe*, 3-4 (17), pp. 30-37.

Ce cent soixante-treizième volume
de la Collection de la Casa de Velázquez
a été imprimé et broché en mai 2019
par Estugraf Impresores S.L., Madrid.
Dépôt légal : M.-8023-2019.
Imprimé en Espagne - Printed in Spain -
Impreso en España